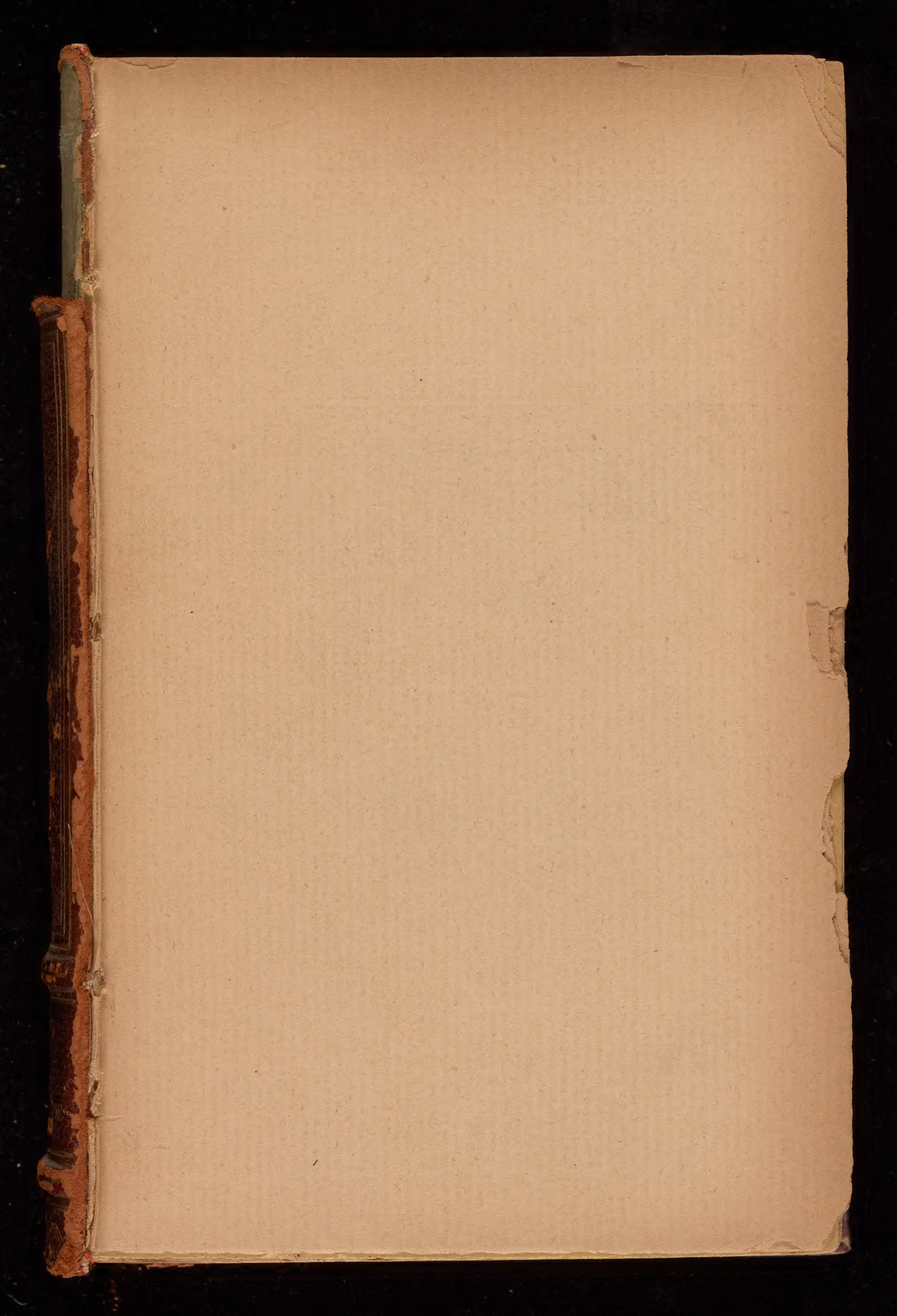


CHARLES-MAURICE COUYBA

L'Art
ET
la Démocratie

LES ÉCOLES — LES THÉATRES
LES MANUFACTURES
LES MUSÉES — LES MONUMENTS



PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
RUE RACINE, 26, PRÈS L'ODÉON

L'ART

ET

LA DÉMOCRATIE

DU MÊME AUTEUR

CLASSIQUES ET MODERNES

La Réforme de l'Enseignement Secondaire

UN VOLUME IN-18

3 francs 50

ÉMILE COLIN, IMPRIMERIE DE LAGNY (S.-ET-M.)

CH.-M. COUYBA

L'ART
ET
LA DÉMOCRATIE

LES ÉCOLES — LES THÉATRES
LES MANUFACTURES
LES MUSÉES — LES MONUMENTS



PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, RUE RACINE, PRÈS L'ODÉON

—

A

LÉON BOURGEOIS

ANCIEN MINISTRE DES BEAUX-ARTS

respectueux hommage.

C.-M. C.

L'ART
ET
LA DÉMOCRATIE

AVANT-PROPOS

L'Art et l'État.

S'il est une vérité constante, proclamée dans tous les temps et dans tous les pays, c'est que l'homme ne se nourrit pas seulement de pain mais qu'il porte en lui un invincible besoin d'idéal et de beauté. Aussi dès les premiers âges de l'humanité les pasteurs de peuples furent-ils en même temps des pasteurs d'âmes, et c'est une loi de l'histoire que les nations ne furent influentes qu'à proportion de leur civilisation et de leur effort artistique. Les philosophies et les religions

les plus nobles n'ont point séparé le culte du bien du culte du beau, et nulle barbarie n'effacera jamais la vérité lumineuse de la prière de Renan sur l'Acropole, non plus que la beauté marmoréenne des vers de Théophile Gautier :

Tout passe... L'art robuste
Suffit à la cité.
Le buste
Seul a l'éternité.

La France, parmi les nations modernes, comme la Grèce dans l'antiquité, doit, sinon la plus grande, du moins la meilleure part de sa gloire au rayonnement de son génie artistique; et l'Exposition universelle a prouvé au monde que la démocratie française, comme jadis la démocratie athénienne, demeure le foyer de beauté auquel doivent venir se réchauffer et s'éclairer les monarchies et les empires qui avaient désappris le chemin de Paris. Et pourtant, si l'on considère les encouragements financiers que l'Etat, sous le nom de budget, dispense chaque année à l'art et aux artistes, on est obligé de reconnaître que proportionnellement au nombre et à la valeur des efforts individuels, ce service est l'un des moins bien rétribués de l'Europe.

Quinze millions pour l'art sur un budget de trois milliards et demi, on conviendra que c'est s'offrir à bon compte la gloire et l'immortalité. Mais la loi de fer imposée au monde moderne et à la France par le militarisme universel

veut que les armes passent avant les arts ; et la poignée des sabres n'a même plus la gloire des ciselures. Les dagues de Lalique ne servent qu'aux vitrines, et l'État, s'il les achète, ne les paye plus au poids de l'or, parce que la munificence officielle destine l'or à d'autres usages. C'est la loi. *Dura lex*. Il faut que l'art se résigne à vivre avec elle, et à prospérer un peu par elle, beaucoup en dehors d'elle, en attendant l'aurore de jours meilleurs.

Examinons donc comment se pose et doit se résoudre, à notre estime, cette question toujours actuelle des rapports de l'art et de l'Etat.

Sous l'ondoyante diversité des écoles artistiques et des systèmes politiques, dans notre démocratie, il semble bien qu'on peut distinguer trois façons générales de comprendre les rapports de l'art et de l'Etat. Il y a, d'une part, les artistes purs et intransigeants, ceux qui ne veulent à aucun prix de l'ingérence de l'Etat dans le domaine de l'art, ceux qui proclament l'art libre dans l'Etat libre, et qui disent avec les Goncourt et le Chassagnol de Manette Salomon : « Nous ne voulons plus être renfermés dans un pensionnat, sous la discipline et la férule d'un pion du Beau, patenté par l'Institut. Nous ne voulons plus de cette vie d'employé peintre, de cette existence qui tient de la communauté, du collège et du bureau, de cette claustration et de cette régularité monacale, de cette cuisine bourgeoise, nous ne voulons plus de pension ! »

Ceux-là sont les libertaires de l'art. Ils n'admettent ni ne comprennent qu'il y ait un contrôle et un budget de l'Etat. On rencontre parmi ces esprits originaux, ardents et fiers, les aristocrates, ceux qui se passent des commandes officielles, parce que leur fortune leur permet de distribuer ou d'accepter des commandes particulières, et les prolétaires, ceux qui croient, envers et contre tous, à la force expansive de leur génie ou de leur talent. Ce serait là évidemment l'idéal si tous les riches étaient d'intelligents Mécènes et s'il n'y avait, au bout de cette superbe indépendance des artistes, la pauvreté, l'abandon, la misère et la mort. C'est l'école des individualistes. L'art libre dans l'Etat libre.

A l'opposite se dresse l'école communiste. L'art collectif dans l'Etat souverain. L'Etat détenteur de toute la fortune publique aura le monopole de la production, de l'instruction et de la protection artistiques. « Chaque artiste, disent les théoriciens de cette école, recevra le degré d'instruction que comporte son intelligence. L'Etat ne laissera perdre aucun de ces grands esprits inconnus qui actuellement s'atrophient dans l'ignorance et laissent la société privée des services qu'ils pourraient lui rendre. On opérera un véritable drainage des capacités et des aptitudes et toutes seront utilisées selon leur degré de valeur. L'enfant artiste, quittant vers quinze ans l'école communale, entrera à l'école professionnelle d'où il sortira avec une profession ar-

tistique assurée. Tous les musées, palais et trésors d'art appartiennent à la nation. »

Cette école, séduisante à coup sûr, suppose toute une révolution sociale. Elle implique en outre, comme le remarque Taine dans son admirable étude sur l'association, ce postulat nécessaire : « l'Etat est un être d'une espèce supérieure, siège unique de l'intelligence d'une nation. En lui seul résident la raison, la connaissance des principes, le calcul et la prévision des conséquences. Dans les autres organes il n'y a que des poussées brutes, tout au plus un instinct aveugle. C'est pourquoi l'Etat sait mieux qu'eux ce qui leur convient. Il a donc le droit et le devoir non seulement d'inspecter et de protéger leur travail artistique et scientifique, mais encore de le diriger ou même de le faire ou tout au moins d'y intervenir, d'opérer par des excitations et des répressions systématiques, sur les tendances qui accolent et ordonnent en tissus vivants les cellules individuelles. » Cette vaste organisation collective fait songer à celle de la ruche, si magistralement décrite par Maurice Maeterlinck dans sa *Vie des Abeilles*.

Mais, en même temps qu'il marque de son style rigoureux le rôle de l'Etat souverain qui impose à chaque organe sa forme et son œuvre, Taine a bien vu les difficultés et les dangers de cette organisation. Elle serait parfaite sans doute, si les divers organes en étaient parfaits ; mais que de défectuosités dans l'état actuel des êtres

et des choses! Comment concevoir, en effet, cet Etat appliquant du dehors et de haut à des êtres vivants, souples et libres comme les artistes, «ces appareils de direction et de compression, ces beaux cadres systématiques et rigides?» Ne risquerait-il pas, sous prétexte de conduire le travail organique, de le dévier ou de l'enrayer, et à force d'ingérence, de refoulements et de tiraillements, de fabriquer des artistes artificiels et des œuvres médiocres. «Ainsi se développerait un corps social faux et à demi factice avec des troubles de toutes sortes : avortements, déformations, engorgements, appauvrissement vital, arrêt de croissance»; tout cela parce que le communisme intégral ne saurait tenir compte ni des complexités de la vie organique, ni des exigences de la liberté individuelle, sans lesquelles l'art ne peut exister.

Reste la troisième école, l'art libre dans l'Etat protecteur. C'est évidemment la conception la plus ordinaire, la plus banale, la plus terre à terre. Elle n'a point les superbes audaces de l'art individualiste ni les cadres magnifiques de la doctrine communiste. Elle suppose une foule de variations et d'imperfections dans les diverses manières de comprendre le degré de liberté de l'artiste et le degré de protection de l'Etat. Elle varie avec les formes politiques de la nation et avec les situations diverses des artistes, suivant qu'ils sont isolés, associés ou syndiqués. Elle est d'ailleurs, quelle que soit la forme gouverne-

mentale, continuellement exposée à osciller entre le principe d'autorité et le principe de liberté, et, à moins d'un régulateur parfait, à heurter l'un ou l'autre de ces deux principes opposés, mais non contradictoires.

C'est, ce semble, à la conciliation de ces deux principes que doit s'efforcer, dans l'état actuel de la civilisation, tout individu et toute collectivité. C'est en tous cas la tâche que, selon nous, doivent, en attendant mieux, se proposer tous ceux qui sont chargés d'étudier et d'administrer les rapports de l'art et de l'Etat. Plus spécialement en France, puisque nous sommes dans un pays démocratique, il apparaît que ces rapports doivent être réglés beaucoup plus dans le sens de la liberté que dans le sens de l'autorité; et s'il faut absolument adopter une formule qui résume notre pensée, nous dirons que ces rapports doivent être l'expression non point de l'individualisme anarchique ni du collectivisme tyrannique, mais du mutualisme bien entendu : « Aide-toi et l'Etat t'aidera. »

Cest cette formule qui servira d'idée directrice et comme de trait d'union aux diverses parties de cette étude. C'est elle qui d'un point de vue supérieur aux préjugés classiques, nous conseille d'encourager les tentatives individuelles ou collectives, comme l'école d'architecture de M. Trélat et l'école de dessin de M. Guérin, les concerts de MM. Colonne, Chevillard, et la société nationale de musique. C'est elle qui incite à conser-

ver à ces œuvres leur caractère privé plutôt que de les soumettre à la norme officielle de telle ou telle grande école qui périclite, intoxiquée d'esprit fonctionnariste et de routine administrative.

C'est encore cette idée mutualiste qui nous prescrit d'intéresser, d'associer de plus en plus le peuple à la réalisation de l'œuvre d'art et de moralité dont jusqu'ici l'Etat se réservait trop jalousement le monopole ; de substituer le jugement public à certaines fonctions ridicules, inutiles et surannées comme la censure, qui relève de la police et du droit commun, non de la littérature et de l'art ; de proposer, par contre, la création d'autres organes, comme les musées du soir, les musées ambulants et ce théâtre du peuple que la nation appelle de tous ses vœux et que ne saurait entraver plus longtemps l'esprit de castes, de coulisses et de privilèges académiques.

C'est elle enfin qui nous donne foi dans l'orientation nécessaire du peuple et des jeunes artistes vers l'art scientifique, industriel et décoratif, vers l'expression forte et réelle du labeur social, vers « l'élévation du monument expiatoire à la mémoire des innombrables générations de travailleurs englouties sous la pompe des civilisations. » Il est temps que le peuple français, maintenu à la porte du palais de l'art, soit admis enfin, tel le pauvre Choulette du Lys rouge, après une attente congrue dans des Salons consécutifs, à l'honneur de baiser la main de la Beauté.

LES ÉCOLES

L'enseignement du dessin.

La première question qui se pose en tête d'une étude sur l'art d'une nation est celle de l'enseignement officiel donné dans ses écoles. Cet enseignement est-il en France, au vingtième siècle, ce qu'il devrait être?... Examinons d'abord la question au point de vue du dessin, qui, suivant le mot de J.-A.-D. Ingres, est ou doit être la probité de l'art. L'enseignement du dessin a été depuis quelques années l'objet de vives critiques. A la Chambre, M. Aynard, lors de la discussion du budget de 1897, dénonçait comme une honte pour

la France l'insuffisance de cet enseignement et de son budget, alors que l'Angleterre accorde 7 millions à ses écoles de dessin et la Suisse 2 millions. M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, et M. Georges Berger, rapporteur, se retranchèrent alors derrière les nécessités budgétaires et proposèrent de faire appel au concours des municipalités et des départements. J'ignore si cet appel a été entendu. Ce que je crois, c'est qu'à défaut d'une augmentation de subvention, une réforme complète de l'inspection et de l'enseignement s'impose.

On se propose donc de marquer ici quel principe a présidé à l'enseignement du dessin tel qu'il est officiellement établi depuis 1879. On dira un mot de l'organisation et de l'administration de cet enseignement, qui paraissent défectueuses. On essayera, en ce qui concerne spécialement les lycées et collèges, d'indiquer une amélioration possible.

I. — *Principe général et méthode.*

L'enseignement du dessin, dans les divers établissements d'instruction de France, a été longtemps donné au hasard. Ni programme, ni corps défini de professeurs, ni contrôle, ni sanction

réelle, tel est l'état jusqu'en 1866. A cette époque M. Eugène Guillaume, l'éminent statuaire, trace un plan général d'enseignement du dessin, dont l'idée elle-même est très élevée. En penseur et en artiste, il rêve l'union de l'art et des lettres dans l'esprit de nos jeunes collégiens. Il veut qu'un sentiment délicat de la forme noble s'associe chez eux à celui de la parole noble de l'éloquence et de la poésie, qui sont l'objet des classes d'humanité. Ce sont les humanités de dessin dont il trace le programme, en conformité avec les « humanités littéraires » telles qu'il les avait connues jadis, ou telles qu'il les rêvait enseignées dans les lycées. Le cours de dessin, tel que le conçoit alors M. Eug. Guillaume, devait être un cours d'idées. Son orientation était résolument esthétique — idéale — générale — et par suite abstraite. Car, comme il le dit d'ailleurs justement, il n'y a qu'un dessin. Ce n'est donc pas tel ou tel desin qu'il enseigne, mais le dessin. Voilà pour l'esprit.

Quant à la méthode, elle est bien réellement scientifique, du moins sur le papier, et tant qu'il s'agit des déductions propres à M. Guillaume, dont l'esprit rigoureux ne saurait concevoir une pédagogie médiocre. C'est la géométrie qui sert de point de départ. La géométrie mène à la perspective, la perspective au relief, et la série des reliefs ou des formes tournantes amène à son tour, par un engendremeut naturel, la série des styles, explique l'art par lui-même et fait con-

cevoir son évolution. Mettez un crayon aux doigts de M. Guillaume, groupez autour de lui une élite de jeunes hommes profondément imbus d'humanité antique, et d'un goût philosophique déjà formé, laissez-les plusieurs années sous la direction de M. Guillaume et sous l'influence de sa méthode, et c'est là le cours parfait, d'où sortiront des dessinateurs éminemment géomètres et des esthéticiens.

Très beau à concevoir, ce plan paraît d'autant moins applicable dans nos simples lycées et collèges, que nous n'hésitons pas à le déclarer irréalisable même à l'école spéciale des Beaux-Arts de Paris. On n'en a pas moins cherché à le réaliser, à lui donner corps à l'aide de programmes très minutieusement tracés, de professeurs dressés à une certaine pédagogie, et d'inspecteurs chargés de maintenir la doctrine. En 1876, le conseil supérieur des Beaux-Arts délibère sur la réforme de l'enseignement du dessin. En 1879, M. Bardoux crée le premier corps d'inspecteurs. Des programmes sont dès lors élaborés, destinés à toutes les écoles sans exception, où doit s'enseigner le dessin, et si rigoureusement enchaînés entre eux qu'ils offrent le spectacle de l'unité, de l'uniformité même la plus absolue.

Non seulement les programmes, mais les modèles à dessiner sont catalogués, numérotés. Il y en a tant, pas un de plus, pour les lycées; — tant, pas un de plus, pour les collèges: — tant,

pas un de plus, pour les écoles normales. Ce sont, en très grande partie, des plâtres. Mais le plâtre coûte cher. La collection des plâtres pour lycées, à elle seule, passe 1,500 francs. Celle des écoles normales passe mille francs. — Ce sont, bien entendu, partout les mêmes plâtres : l'opération a dû rapporter bon à celui, quel qu'il soit, qui eut le privilège de la vente. Le moment vient enfin où chaque lycée, collège, école normale est en possession de ses modèles, de son professeur stylé par des instructions spéciales.

L'établissement est visité par un des dix inspecteurs régionaux qui ont découpé une tranche de la France (8 à 10 départements par tranche), pour y faire régner les bons principes de l'enseignement artistique. C'est le triomphe de la méthode. — Le rapporteur de l'Exposition de 1889 s'extasie sur la magnifique unité de l'organisation. Il laisse pourtant entendre quelques desiderata. C'est, qu'en effet, les résultats ne sont pas en rapport avec l'effort, ni avec les dépenses. Et, médiocres en 1889 dans les établissements d'enseignement secondaire (pour ne parler que de ceux-là), ces résultats sont devenus encore plus médiocres par la suite. Pourquoi ? — La méthode serait-elle donc vicieuse dans ses principes? Nous le croyons.

II. — *Critique du principe et de la méthode.*

Le grand vice du principe, — d'où découlent tous les défauts de la méthode d'application, — est qu'il suppose connu tout ce que l'enfant ignore.

Il suppose l'antiquité connue. Elle ne l'était même pas à l'âge d'or des études classiques. Que dire aujourd'hui où, même dans les rhétoriques classiques, l'enseignement du français a pris le pas sur l'antiquité? Que dire de l'enseignement moderne, qui croît de jour en jour, et dont l'esprit est encore plus éloigné de ces humanités gréco-romaines, dont les programmes de dessin sont l'écho démesuré? Car c'est l'antiquité seule, ou à peu près, que l'on trouve représentée dans les programmes imbus de l'esprit de M. Eugène Guillaume. — Sur les 110 plâtres qui composent la série des lycées, sait-on combien sont consacrés aux modernes? Neuf, sans plus; — à condition encore de compter quatre rosaces Renaissance, un chapiteau gothique et un chapiteau du château de Gaillon comme « modernes »; les trois morceaux vraiment modernes sont : une tête d'écorché, de Houdon, un buste de Voltaire, « du même », et un esclave, de Michel-Ange.

A supposer que l'élève aille jusqu'au bout du

cours et qu'il se dépêtre des vases Sosibios, des Minerve ou des Junon Ludovisi dont il est saturé, toute l'idée qu'il aura prise de l'art moderne, — du moins d'après les plâtres, — lui viendra de ces trois morceaux, dont un est une pièce d'anatomie. Que dire, si des lycées, où règne une culture classique relative, on passe aux écoles normales, où celle-ci fait défaut? Que dire, à plus forte raison, si des écoles normales on passe aux écoles municipales, aux écoles professionnelles de province, pépinières d'ouvriers futurs qui pâlissent sur des stèles sans les comprendre, et copient imperturbablement des entablements doriques dans le siècle de l'architecture en fer et de l'électricité?

Tel est le contresens pédagogique initial.

Veut-on voir maintenant le non-sens d'application?

Du moins faudrait-il que le professeur de dessin, quoique donnant un enseignement suranné, et plus archéologique encore que logique, fût en état d'intéresser ses élèves à cette archéologie, de l'animer pour eux, de l'interpréter. C'est bien le moins qu'on puisse attendre d'un maître qui force l'attention à séjourner sur des objets étrangers, sur des rébus, que d'expliquer ces objets, ces rébus. Mais le professeur de dessin est quelquefois — je parle surtout ici des maîtres âgés, — le dernier homme du lycée qui soit capable de rendre compte d'un antique qu'il fait dessiner. Bon pour corriger une ombre, rectifier

un « point de fuite, » raccorder une perspective, il est muet et ignorant sur le reste, l'essentiel trop souvent. Et par ainsi la fameuse culture promise est avortée, le mariage entre l'art et les lettres continue à être un divorce, la méconnaissance de l'art français et de l'esprit moderne est empirée par l'insinuation d'une vague esthétique qui flotte sur des objets morts, et l'on va, dans la classe de dessin, comme hélas ! souvent dans les autres, à rebours du sens de la vie et de la vraie éducation. Et, pendant que dans la cour du lycée se trouve un arbre, une colonnade, un balcon ajouré dont on pourrait prendre d'attrayants croquis en plein air, de pauvres hères, dans une serre chaude, s'évertueront à copier un « ordre corinthien, » modèle de l'école des Beaux-Arts, qui coûte, sans transport, brut, la bagatelle de 262 fr. 50!

Est-ce du moins le corps d'inspecteurs qui, par son action personnelle, va galvaniser le cadavre de cet enseignement? Ces inspecteurs, jadis au nombre de 17 (ils ne sont que 13, aujourd'hui, en comptant les inspecteurs généraux), ne peuvent être d'abord des agents d'initiative, puisqu'ils représentent la fameuse unité des programmes, et qu'ils veillent à l'application rigoureuse de la méthode. — Cette unité, ils ne la réalisent qu'en eux-mêmes, puisque c'est dans la même tournée, du même œil, armés des mêmes instructions, qu'ils visitent l'école municipale, l'école industrielle, l'école d'art décoratif, l'école normale,

le lycée, voire même le musée! Du moment qu'il est établi que le dessin est un, pourquoi chaque inspecteur ne serait-il pas, par définition, tout à toutes les formes du dessin? — Qu'il y ait là un étrange abus du principe, je le laisse à juger, et je passe.

Venons-en à la visite elle-même que fait l'inspecteur du dessin au lycée. Est-il mécontent? Il fait une observation au proviseur. Le proviseur, les trois quarts du temps, n'en a cure (1). Pourquoi ce sans-gêne? C'est que l'inspecteur appartient à une administration, et le proviseur à une autre. L'inspecteur vient de la rue de Valois, appartient aux Beaux-Arts; le proviseur, l'économe, et même le professeur de dessin, relèvent de l'instruction publique, ont leurs chefs rue de Grenelle. Quand la direction des Beaux-Arts est rattachée à un autre ministère, l'inspecteur n'en récolte pas plus d'autorité, au contraire. Au fond, étranger à l'établissement par sa fonction, et souvent même par son origine ou son éducation première, gênant et gêné, il loue, conseille ou se plaint dans le vide. Ceci ne serait qu'un mal relatif, si le personnel enseignant du dessin était vraiment instruit et se faisait de sa tâche une idée vraiment éducative.

Mais, entre un principe d'enseignement contestable, un corps de professeurs muets, un corps

(1) Rapport de M. Pillet, cité par M. Paul Colin, dans son rapport sur l'Exposition de 1889, p. 52.

d'inspecteurs sans autorité dans la maison, quelle place reste-t-il pour que le dessin accomplisse sa fonction artistique et sociale vraie ? Ce serait miracle qu'il agît tout seul. Et pourtant, telle est la vertu propre de l'art, qu'en réalité le dessin, même l'antique à haute dose, agit un peu sur l'esprit de ceux qu'il n'a pas réussi à rebuter. Que serait-ce si, au lieu de s'enterrer dans ces nécropoles à plâtres, le professeur faisait quelquefois, pour les élèves suffisamment préparés, au grand air, la leçon de choses vues et dessinées, la seule qui profite, la seule qui réponde à l'objet de l'éducation, à savoir : aiguiser l'observation, exercer le sens et la main, saisir la vie, en donner le goût, en développer l'esprit, en ouvrant à l'imagination toutes ses perspectives sur le monde extérieur ? Nous ne voudrions point par là livrer l'enseignement aux hasards de l'impressionnisme et au dédain du dessin géométrique et de la ligue classique. Mais on conviendra qu'il y a beaucoup à faire dans le sens que nous indiquons et que le problème, on le voit, se pose encore pour nos lycées et collèges, dans toute son étendue. C'est aux jeunes professeurs qu'il appartient de rénover cet enseignement.

Quant à nos écoles primaires et professionnelles, on peut dire que presque tout est à réformer en inspection et enseignement du dessin.

III. — *Améliorations proposées.*

D'après ce qui précède, on peut se convaincre que rarement réforme manqua mieux son but que l'organisation à la fois pédagogique et administrative que nous venons de décrire. En effet :

1° En mettant les choses au mieux, en supposant que l'élève du lycée ait été jusqu'au bout du cours, et n'ait point profité de ce qu'il est facultatif (à tort) dans les hautes classes pour s'en abstenir, — les éléments du dessin pratique, le seul qu'on puisse et doive donner dans l'instruction secondaire et que des enfants soient aptes à recevoir, ces éléments ne sont pas connus. Il faudrait absolument que l'enseignement du dessin eût une sanction au baccalauréat, de façon que ceux qui doivent former plus tard « la classe dirigeante » ne fussent pas totalement incapables de juger les œuvres d'art dont ils s'entourent.

2° Les maîtres souffrent d'un défaut d'adaptation entre leur préparation et leur fonction, même à considérer comme bon le principe de M. Guillaume. Car l'esprit de la méthode leur échappe ; ils appliquent ce qu'ils savent, mécaniquement. Or, dessin antique à part, ils ne savent pas assez, voilà la vérité. Et l'on est même conduit à se demander si, à un degré un peu plus élevé, péda-

gogiquement parlant, leurs chefs sont tous beaucoup plus fournis qu'eux d'idées générales, et surtout d'idées éducatrices.

3° Enfin l'administration de cet enseignement est amphibie, et aggrave ce marasme. Les professeurs servent deux maîtres, ou subissent deux dépendances, celle de la rue de Valois, celle de la rue de Grenelle. Ils sont nommés par la rue de Grenelle, mais sur un rapport émané de la rue de Valois. L'inspecteur de la rue de Valois a bien, par définition, barre sur le professeur; mais comme il n'a barre ni sur le proviseur ni sur l'économe qui, eux, ont barre sur le professeur, il est le plus souvent dans une impuissance totale. Ainsi, en bas, c'est la routine; et, en haut, c'est le laisser-aller, rue de Grenelle et rue de Valois, à cause de ce tirage à hue et à dia !

D'où s'impose une triple réforme :

1° Refonte des programmes ; 2° relèvement du niveau des professeurs; 3° réforme administrative et budgétaire.

1° Refonte des programmes.

Il faut, semble-t-il, renoncer à la conception du dessin *in abstracto* et à base presque uniquement antique. Pour cela, quoi qu'il en doive coûter à certains esprits, il faut rompre avec la

fameuse unité. Cette unité, vraie philosophiquement, est une chimère pédagogique. C'est comme cet allemand en soi, cet anglais en soi, que l'on apprenait jadis au lycée, pour sortir du lycée, après six ans de langues vivantes, en possédant très mal l'allemand théorique et pas du tout l'allemand pratique.

Écartons d'un enseignement, surtout historique et pratique, tout concept d'apparat. Le concept est à sa place dans la chaire d'esthétique du Collège de France ou de l'École des Beaux-Arts ; au lycée, au collège, même infus, même homœopathique, il suffit pour tout gâter. Ainsi, bousculons résolument les anciens programmes, rayons provisoirement ces listes d'œuvres auxquelles on a fait un sort spécial, et donnons liberté de choix au maître. Surtout avisons-nous un peu plus, dans les programmes très sobres qu'il faudra tracer à nouveau, que notre élève est un Français nullement destiné à continuer Périclès au vingtième siècle. Souvenons-nous, faisons-le souvenir plutôt, que depuis le onzième ou le douzième siècle, la France, grande entre toutes les nations par sa littérature, ne l'a pas moins été par son art ; que l'art ogival, le plus grand qu'ait connu le monde après l'art antique, est tout entier son œuvre ; que la Renaissance, qui s'opérait sagement et nationalement dans son sein, a été corrompue, gâtée par l'afflux des modes italiennes, et que nous avons souffert deux siècles, que nous souffrons encore, après la Révolution, après le

romantisme, après le réalisme, des survivances d'un art académique, c'est-à-dire faux et étranger.

Montrons-lui la liberté s'établissant peu à peu dans l'art moderne, par la reprise successive de tout ce que l'académisme et « l'esprit Louis XIV » avaient étouffé chez nous : observation stricte, naïve, sincère de la nature; formes appropriées aux usages; respect des mœurs, du costume et de la coutume; goût des choses nationales; utilisation, non seulement du type de la figure ordinaire (et non esthétique), ainsi que de la flore et de la faune ordinaires, — mais utilisation générale de toutes les matières naturelles ou industrielles, bois, fer, étain, verre, etc.; — qu'il sache enfin où nous en sommes du dessin d'ornement actuel, de l'architecture actuelle, de la décoration actuelle, et qu'il nous laisse une fois pour toutes les acanthes, les volutes, et les trois ordres grecs, flanqués du toscan et du composite. Bref que l'élève devienne de son pays et de son temps par le dessin, comme il le devient, ou comme il devrait le devenir, par les lettres et les sciences, par les lettres françaises, et par les sciences nationales et internationales.

Voilà désormais, au lendemain de 1900, le but de l'enseignement du dessin, et non seulement dans les écoles professionnelles, mais dans les lycées et collèges aussi, puisque de là, grâce à l'enseignement moderne, peut et doit sortir une clientèle de travailleurs de tout ordre.

2° Relèvement intellectuel des professeurs.

Qui ne voit qu'à ce compte un esprit nouveau doit animer les professeurs, et qu'un enrichissement de leur examen s'impose ? Les garanties techniques qu'on exigera d'eux seront toujours aussi grandes, quoique peut-être le choix des épreuves de dessin doive être modifié dans un sens plus moderne. Mais surtout c'est le côté historique, c'est-à-dire intellectuel, de la préparation, qui devra être renforcé.

L'histoire de l'art est bien, en principe, sur les programmes de l'examen du professeur de dessin. En fait, nous savons de quoi l'on se contente. Les examinateurs hésitent souvent (ils ont sans doute leurs raisons pour cela) à engager l'examen sur le terrain des connaissances d'histoire. Ils sont tous trop techniciens eux-mêmes. Autres raisons. L'examen pour les lycées est un examen supérieur. Un degré inférieur l'a précédé, où l'on a pu constater déjà le faible développement intellectuel des candidats. Or, on ne voit se présenter au degré supérieur que ceux qui ont franchi l'autre. Le vice initial est donc antérieur à l'examen inférieur. Et d'où provient-il, sinon de ce que l'on n'exige aucun diplôme d'études, pas même primaires, pour l'obtention de ce degré inférieur ! — Là est la faute. — Il est absurde de

ne demander à un professeur de dessin que sa main, sans son esprit. Il peut bien dessiner, et n'avoir aucune culture. De fait, cela se voit quelquefois pour la vieille école. On était autrefois professeur de lycée pour avoir un certain œil, une certaine main, et rien de plus. Il suffirait, pour relever déjà ce niveau, d'exiger au premier examen un diplôme quelconque, qui garantît un certain fonds d'études premières : soit baccalauréat classique, soit baccalauréat moderne, soit même brevet simple primaire. De cette façon, les candidats seraient préparés à comprendre l'histoire de l'art marquée à leur programme, histoire si difficile en soi, et dans laquelle ils barbotent d'une façon lamentable.

C'est alors qu'on pourrait voir le professeur de dessin expliquer ce qu'il fait, raisonner son modèle, détailler l'esprit de l'exécution, et peu à peu introduire l'idée de l'enchaînement historique dans le cours de dessin, d'où il est à cette heure totalement absent.

Comment ne pas remarquer, en outre, que, depuis quelques années, l'un de nos deux enseignements secondaires a pour couronnement un cours d'histoire de l'art, et que ce cours doit, logiquement, avoir son explication, sa justification, dans le cours de dessin ? Comment ne pas voir que ces deux choses s'appellent, se répondent, se complètent ? Pourquoi ne pas travailler à ce que ces deux choses tendent peu à peu à se fondre, à n'en faire qu'une ? Le vrai cours d'his-

toire de l'art serait un cours de dessin bien gradué, dirigé par un homme qui, tout en tenant le crayon, parlerait plus ou moins en dessinant ou en faisant dessiner? — Et ce serait la vie au lieu de la mort, dans les classes de dessin! Des idées, au lieu du mutisme et de la routine! — Et les meilleurs chapitres de cette histoire seraient sans doute ceux où le maître, ayant par exemple à traiter de Versailles, quitterait les lycées et installerait ses élèves, calepins au poing, en face des constructions pour les dessiner! Et de même au Louvre, et de même à Notre-Dame, et en province, pour tout monument historique, placé à peu de distance du collège ou du lycée.

De cette façon serait réintégrée dans le corps de l'enseignement général une pièce sinon maîtresse, du moins assez importante. Le dessin et les idées qu'il soulève, ainsi que l'histoire de l'art, feraient leur partie dans le chœur des connaissances nécessaires à tout homme instruit et au travailleur moderne. Les diverses portions de l'éducation secondaire s'appelleraient, au lieu d'être séparées, comme elles le sont aujourd'hui, par des cloisons étanches. L'enseignement de l'histoire de l'art est très mal assis encore dans nos lycées et collèges. Celui du dessin est tout à fait en l'air.

Et, de plus, il est facultatif, jusqu'à l'âge où, obligatoire, il porterait ses fruits. — Profitons de la circonstance pour résoudre cette double question et pour opérer un rattachement à la

fois moral et matériel. C'est ici que se posent la question administrative et la question financière.

3° *Réforme administrative.*

Vue sous cet angle, la question du dessin et de l'histoire de l'art dans les lycées et collèges est, dans son essence, pédagogique, et ne doit point relever d'une autre administration que celle de la rue de Grenelle. — C'est affaire universitaire, et non affaire de direction des Beaux-Arts. — Le professeur de dessin devient un maître secondaire comme un autre, doit s'inspirer des mêmes idées que ses collègues, avoir sa place marquée à côté d'eux dans les réunions de professeurs et les discussions, être enfin dans la main de l'administration universitaire, moralement et matériellement. De même, les chefs qui visitent les cours de dessin et d'histoire de l'art doivent être les mêmes que ceux qui visitent les autres classes, pour y régler le niveau intellectuel, pour y faire régner un esprit analogue et en stimuler le développement vers un but commun. Sans doute ce chef, que nous voulons universitaire, ne serait pas un spécialiste dans l'exécution des dessins, et serait rarement capable d'en corriger un. Mais il n'a pas d'examen à faire passer,

ni de preuve d'artiste pratiquant à fournir. Il suffit qu'il soit cultivé, qu'il ne soit plus étranger à l'art et à son histoire, qu'il ait le sentiment vif de la valeur et de la moralité d'un enseignement ainsi dirigé; moins il sera un spécialiste, mieux, croyons-nous, vaudra son influence. En tout cas, grâce à lui le professeur se sentira les coudes avec ses collègues des autres classes, il ne sera plus l'être hybride que nous savons, ballotté entre deux ministères, gibelin aux guelfes, et guelfe aux gibelins.

Lorsque la direction, rue de Grenelle, voudra faire quelque nomination ou mutation, elle ne sera pas obligée d'envoyer quérir rue de Valois des renseignements pour se guider, renseignements dont il lui est loisible d'ailleurs d'user ou de ne pas user. Ce compromis cessera. Tout étant revenu à son centre normal, les notes auront un effet direct, et en harmonie avec le but général. Un service de moins sera en souffrance.

Rien, d'ailleurs, ne serait changé à la commission d'examen. Les artistes spécialistes ne ressortissant point rue de Grenelle, c'est toujours la direction des Beaux-Arts qui aurait la collation de l'examen de capacité. A elle l'octroi du brevet et la garantie de la compétence. Mais là se bornerait son action. L'application même d'une méthode pédagogique étant chose de pédagogues, c'est à l'enseignement secondaire qu'il appartient d'adapter, suivant ses vues propres,

l'enseignement du dessin et ses annexes, à l'enseignement général.

C'est un contre-sens d'administration que cette ingérence exclusive d'inspecteurs étrangers à l'enseignement secondaire dans une partie quelconque de l'enseignement secondaire. Les inspecteurs régionaux sont les uns architectes, d'autres peintres, l'un est graveur. Que savent-ils des méthodes d'enseignement des lycées, des transformations de leurs programmes ou de leur esprit ? S'en inquiètent-ils seulement ? Non, évidemment, puisque leur valeur à leurs propres yeux est d'être des spécialistes; pour être logique, il faudrait donc que la géographie dans les lycées fût contrôlée par le service de la carte d'état-major, la tenue des livres par le ministère du commerce, la préparation à Saint-Cyr par des professeurs à l'école de guerre et ainsi de suite.

Voit-on l'absurdité ?

En résumé, le dessin ne fait pas sa fonction éducative parce qu'il est trop exclusivement livré aux techniciens ; attribuons-en le contrôle à des pédagogues, et il accomplira son fonctionnement intellectuel et normal.

Il faut donc rattacher l'inspection de l'enseignement du dessin et de l'histoire de l'art dans les lycées et collèges à l'enseignement secondaire, et établir son bureau rue de Grenelle.

Mais comment?

Voyons les cadres administratifs.

Le corps des inspecteurs des Beaux-Arts est, en ce moment, ainsi constitué :

Trois inspecteurs généraux ;

Dix inspecteurs généraux (dont sept titulaires et trois adjoints).

Or, sur les trois inspecteurs généraux, l'un, sans traitement, est dans une situation d'honorariat ; un autre, qui vient de mourir, était depuis longtemps hors d'état de remplir ses fonctions ; tout le poids de l'inspection générale, poids écrasant, retombait donc sur un seul inspecteur. D'où apparaît, d'une part, la nécessité de décharger celui-ci d'une partie de sa tâche ; de l'autre, la possibilité de nommer un second inspecteur général en remplacement de l'inspecteur décédé, avec le titre nouveau d'inspecteur général adjoint du dessin pour les lycées et les collèges.

Il est d'ailleurs possible de lier cette nouvelle nomination ou mutation à la question générale de l'inspection dans l'instruction publique.

Le cadre des inspecteurs généraux de l'enseignement secondaire et des inspecteurs de l'Académie de Paris a été maintes fois jugé trop étroit. Il ne s'est point élargi dans ces dernières années, malgré la récente extension qu'a prise l'enseignement moderne et la sollicitude spéciale à laquelle celui-ci a droit. Cet enseignement ne compte, à l'heure actuelle, aucun inspecteur général qui lui soit spécialement affecté, ni même aucun inspecteur de l'Académie de Paris pouvant

faire fonction d'inspecteur général. Or, si nous sommes bien informés, le ministre de l'Instruction publique projetterait d'élargir le cadre de l'inspection académique de Paris. L'occasion ne saurait être meilleure. Il suffirait qu'il fût créé un nouveau poste d'inspecteur d'académie de Paris, chargé spécialement de l'enseignement moderne, qui ferait en même temps fonction d'inspecteur général adjoint du dessin et de l'histoire de l'art. Les deux choses sont intimement liées. Car ce n'est pas l'enseignement classique, c'est l'enseignement moderne qui porte à son programme l'histoire de l'art; inspecter ceci, c'est inspecter cela. Et, comme nous croyons avoir établi la connexité de l'enseignement du dessin avec celui de l'histoire de l'art, tout serait un et homogène dans les fonctions, en apparence doubles, du nouvel inspecteur.

Celui-ci appartiendrait donc tout entier à l'enseignement secondaire, mais figurerait dans les commissions d'examens au Palais-Royal, et serait en rapport avec l'inspecteur général président, pour s'accorder avec lui sur les modifications d'esprit ou de forme à apporter dans les examens de professeurs de dessin destinés aux lycées et collèges. Il aurait la liberté et la responsabilité entière des nominations, pour lesquelles on n'en référerait plus hors des bureaux de la rue de Grenelle.

Les missions [1].

Les missions sont toujours accordées dans un dessein artistique, soit qu'il s'agisse de retrouver les œuvres d'art des civilisations disparues, soient qu'elles aient pour objet plus immédiat des recherches sur des points obscurs de l'histoire de l'art.

De ce que certaines n'aboutissent pas toujours à la découverte d'un chef-d'œuvre, de ce que, malgré les recherches, les problèmes posés ne sont pas toujours définitivement résolus, a-t on le droit de conclure que les missions ne sont pas justifiées ? Loin d'avoir été dépensées en pure perte, les sommes si parcimonieusement réparties amènent au contraire des résultats partiels des plus précieux qui viennent souvent enrichir nos musées et provoquent à la publication d'ouvrages qui seraient restés à l'état de projet.

C'est grâce à ces missions qu'il a été possible de faire à l'étranger des enquêtes étendues sur les industries d'art, sur l'organisation des musées d'art décoratif, sur le matériel des théâtres, etc. Ces exemples pris au hasard montrent que les fonds dont il s'agit sont employés dans l'esprit le plus large et affectés tour à tour à ces travaux qui intéressent les arts les plus divers,

(1) Une somme de 9.500 francs a été consacrée en 1902 à ces missions.

peinture, sculpture, art industriel, art dramatique, musique, etc., etc. Toutes ces missions, loin d'être stériles, ont amené des constatations qui trouvent au moment voulu leur application dans le domaine des faits et se traduisent en réformes utiles.

Mais on peut aller plus loin et affirmer sans crainte que, même si la plupart des missions étaient totalement infructueuses (ce qui est le contraire de la vérité), il faudrait en maintenir le principe en considération du gain inestimable qu'une seule d'entre elles amène parfois.

Si le Louvre s'enorgueillit aujourd'hui de posséder l'admirable Victoire de Samothrace, découverte par M. Champoiseau, de montrer la collection des antiquités de la Susiane rapportées par M. et Mme Dieulafoy, si les antiquités chaldéennes ont été exhumées par M. de Sarzec, si de nouveaux musées ont pu être organisés, tels que le musée de l'art khmer du Trocadéro, fondé par M. Delaporte, développé par M. Fournereau et amplement complété par les trouvailles de M. Urbain Basset, n'est-ce pas parce que MM. Champoiseau, Dieulafoy, de Sarzec, Delaporte, Fournereau et Basset avaient obtenu des missions de l'administration des Beaux-Arts?

Ces profits incomparables, qui sont d'ailleurs tout récents, ne suffiraient-ils pas à compenser une infinité de missions infructueuses?

Le crédit est d'ailleurs si modique, que le montant des allocutions accordées est le plus

souvent, pour ne pas dire toujours, inférieur aux frais que les missions entraînent pour ceux qui en sont chargés. Dans certains cas, l'administration est même obligée de répartir sur les premiers exercices le paiement d'une mission ; de sorte que le missionnaire est obligé non seulement de supporter en partie les frais, mais encore de faire l'avance de la subvention partielle que l'État lui alloue. Cette situation est fâcheuse à tous les points de vue, et on ne peut que regretter de ne pas voir relever un crédit si notoirement insuffisant.

Ce que nous voudrions surtout, c'est qu'on étudiât non seulement les musées étrangers, mais encore les musées et collections de France, dont aucun inventaire général sérieux n'a été dressé faute de crédits nécessaires.

L'Ecole de Rome.

L'Etat dépense chaque année pour l'Académie de France, à Rome, environ 150.000 francs. Cette institution vaut-elle une rente aussi élevée? A considérer non le rôle diplomatique, mais le rôle artistique de l'Ecole, nous ne le pensons pas. Mais nous pensons que pour l'efficace protection de l'art français, il faudrait réduire la durée du séjour à Rome et employer les économies ainsi réalisées

à la multiplication des bourses de voyage en France et à l'étranger.

Nous renvoyons pour le surplus les curieux d'art aux éloquentes pages des Goncourt dans Manette Salomon. Ils y trouveront aiguisées d'une main artiste telles critiques légères, promptes et rapides comme des flèches, qui atteignent plus sûrement l'amateur des jardins Médicis que tel pavé de l'ours lancé par les ratés ou les envieux, si durement rabroués par M. Larroumet dans son livre *l'Art et l'État*. Mais, n'en déplaise à l'optimisme classique de l'ancien directeur des Beaux-Arts, l'ignorance et l'envie ne furent pas toujours le principal mobile des attaques dirigées contre le prix de Rome. En toute indépendance et en toute bonne foi, nous demandons au Parlement si l'Académie de France à Rome suffit à l'heure actuelle à l'encouragement loyal de la rivalité artistique et à l'éducation esthétique qu'est en droit de réclamer, pour les mieux doués des enfants du peuple, notre Etat moderne fondé sur la liberté et l'égalité.

Pourquoi, dirons-nous, une école à Rome plutôt qu'au pays de Rembrandt ou à celui de Reynolds ? J'entends bien qu'on me répond : « Ce qu'il y a de meilleur dans l'école de Rome, ce n'est pas l'école, c'est Rome même ! » D'accord ! Mais ce qu'il y a de meilleur que Rome, c'est toute l'Italie, c'est le monde entier. Nul plus que nous n'admire l'influence prestigieuse du ciel romain sur la formation des œuvres d'art et des

génies français. Nul ne conseille plus aux adversaires systématiques de Rome de lire telles pages de ces grands voyageurs en Italie, qui s'appellent, au seizième siècle, Rabelais, Montaigne ; au dix-septième, André Félibien et le sieur de Saint-Disdier ; au dix-huitième, Charles de Brosses, l'abbé Barthélemy, dom Bernard de Montfaucon ; au dix-neuvième, Chateaubriand, Charles-Victor de Bonstetten, Paul-Louis Courier, Frédéric Lullin de Châteauvieux, Stendhal, Michelet, Théophile Gautier, Taine, et, plus près de nous, Sully-Prudhomme, Bourget, Barrès et Emile Zola.

Mieux encore, au lieu de lire ces pages d'analyse esthétique, que l'adversaire de Rome s'en aille à Rome même, et qu'il monte un jour, avant le coucher de soleil, à travers les rues pittoresques du Transtévère, jusqu'à la terrasse des jardins Pamphili ; qu'il ouvre les yeux au large sur l'œuvre de marbre et de pierre, et qu'il regarde se profiler majestueusement sur le ciel de lapis-lazzuli, strié du vol blanc des colombes de Saint-Pierre, les dômes violets, les amphithéâtres sombres, les portiques noirs et les murs ocrés de la Ville Eternelle. Alors il se sentira tout humble et tout contrit d'avoir nié l'influence du ciel romain sur une âme d'artiste ; et, s'il a des lettres, il redira tout bas, en manière d'excuse à la muse qui l'attend, ces vers de Properce à Cinthie, un soir de tardif retour :

Quœris cur veniam tibi tardior ? Aurea Phœbi
Porticus a magno Cœsare aperta fuit.

« Tu me demandes pourquoi je t'arrive si tard. Je n'avais jamais vu le temple d'or d'Apollon. César vient de l'inaugurer. »

Mais quelle que soit la beauté des temples de Rome, il en est d'autres qui sollicitent l'âme inquiète de l'artiste, en Italie et hors de l'Italie. Passer quatre ans dans une seule ville, si magnifique soit-elle, et ignorer les autres, c'est emmurer sa jeunesse et restreindre par trop les horizons de l'art. La vision s'oblitère et se cristallise à l'accoutumance ; et une année de voyage vaut mieux, tout compte fait, que trois ans de pensionnat : c'est ce qu'a parfaitement compris le législateur de 1863 et de 1871, en retranchant une année à la pension des élèves de l'école de Rome, fixée par les anciennes ordonnances. Mais cette réforme ne suffit point.

Actuellement les artistes qui ont emporté les premiers grands prix de Rome sont pensionnés par l'Etat, à savoir les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs en taille-douce et les compositeurs musiciens, pendant quatre années ; les graveurs en médailles et en pierres fines pendant trois années. Il nous paraît que la réduction de la pension à trois années s'impose pour tous, à la fois pour des raisons d'économie et pour des raisons d'art. De plus, il faut résolument transformer l'organisation et le règlement de l'Académie de France à Rome et permettre aux élèves, *dès la seconde année*, d'aller, s'il leur plaît, en Italie ou hors de l'Italie, continuer

leurs études artistiques à l'aide de bourses de voyages.

Je ne veux pas examiner ici l'administration et le fonctionnement de cette académie. Je ne connais d'elle que son principe, son recrutement, ses résultats. Eh bien ! tout cela laisse à désirer.

L'école de Rome, créée par Louis XIV et Colbert en 1666, complétait le cercle faux, selon nous, mais logique, dans lequel le grand roi enserrait l'art français, c'est-à-dire son art, l'art au service de la couronne, l'art de Versailles. L'enseignement officiel était auparavant donné à l'école des Beaux-Arts, uniquement par des membres de l'académie, hiérarchisés en premier peintre ou peintre ordinaire du roi, premier sculpteur, ou sculpteur ordinaire, etc., etc. Le recrutement de l'académie restait à trouver. L'académie n'était créée que depuis peu (en 1648). Les élèves sortant de l'école des Beaux-Arts (il n'y avait pas encore de salons, ou ils étaient très rares, très espacés) ne pouvaient entrer d'emblée à l'académie de peinture et sculpture... Il fallait graduer, acheminer...

Alors on inventa l'école de Rome. On y parvenait par voie de concours. Le roi était assuré d'avoir désormais de bons artistes, coulés dans le même moule (celui de Le Brun). Pour décorer ses châteaux et palais — ce fut le principal motif de la protection royale — on s'adressait à eux les yeux fermés. Accessoirement, l'académie essaimait au dehors et se recrutait par cooptation

parmi les « retour de Rome ». Ils étaient d'abord « agréés » et plus tard reçus. — Enfin, le roi faisait figure à Rome, royale figure; il y poursuivait son rôle de Mécène et de grand roi. Cela lui allait. Et cela assurait la fameuse unité de l'art, celle que Colbert instituait au même moment dans les « arts industriels », en créant d'un coup toutes les écoles des Gobelins.

Pourquoi Rome? — A cause de l'antique, base presque unique de l'enseignement; à cause du souvenir de Raphaël, Michel-Ange; à cause des collections du Vatican; à cause du renom de la Ville éternelle; à cause de l'engouement excité par cette ville parmi les artistes, engouement tel, que Poussin venait s'y faire enterrer après y avoir passé sa vie, et que Lorrain en avait fait sa seconde patrie. Tout cela était, je le répète, logique et se tenait avec le reste, avec un Le Brun élevé à Rome, avec un roi épris d'éternel-solennel, avec cette idée que, sans le voyage d'Italie, un artiste était incomplet, comme on peut le voir par les dithyrambes de Molière lui-même sur l'école romaine à la fin de son poème sur le Val-de-Grâce! Voilà pour le passé. L'école de Rome, depuis le dix-septième siècle, n'a été un moment logique avec notre art qu'à l'époque où l'absurde tyran David la gouvernait. A toute autre époque, elle a été un contre-sens, surtout depuis l'époque du romantisme. Aujourd'hui, la transformation de cette tradition s'impose.

Qu'apprend à Rome le peintre? — La peinture? — Sauf Raphaël et Michel-Ange, modèles fort dangereux, sinon funestes, toute la peinture des maîtres anciens est mieux représentée dans les autres musées d'Italie (Florence), ou d'Allemagne (Munich, Dresde), ou d'Angleterre (Londres), etc. Quant à la peinture moderne, à Rome elle n'existe pas.

Pour le sculpteur, Rome ne lui fournit que de l'antique (Vatican), et quelques marbres de maîtres de la Renaissance; le principal de ceux-ci est en Toscane.

Pour l'architecte, il en est réduit à copier pour la centième fois l'arc de Septime Sévère, à calculer la courbe d'une volute pas même inédite, ou bien il faut qu'il quitte Rome pour excursionner et découvrir dans les pays neufs, à Pergame, en Sicile, au diable!

Voilà la vérité. Pour s'en convaincre, il suffirait de rappeler les « envois de Rome » des dernières années; M. Larroumet a dû faire l'exécution, en plein Institut, de ceux de 1901. Jamais la vanité de l'école n'a mieux sauté aux yeux.

Enfin, cette école, si on ne la réforme pas, menace de nuire à tout :

1° Toute la pédagogie de l'école des Beaux-Arts en est faussée, car elle pyramide tout entière, de concours en concours, vers ce concours suprême, qui les couronne tous, exactement comme le concours général dans les lycées fausse toutes les études.

2° L'État est surchargé, encombré de ces lauréats de Rome, qui ont, par le fait de leurs premiers « envois », droit à des privilèges, à des commandes, et qui, restés parfois médiocres, barrent les artistes novateurs, les briment et les priment par la toute-puissance de ce mandarinat.

3° En effet, toute l'échelle des récompenses (hélas ! la plaie des salons est là) dépend du prix de Rome. Quiconque l'a gagné vit dessus sa vie entière. Les commandes d'abord; — puis, les décorations résultant des inaugurations officielles ; — les prix des Salons ; enfin, au bout d'un certain temps, à son tour, l'Institut. Car entre « Romains », on entre là à tour de rôle. C'est arrangé, mitonné, entendu. On pourrait distribuer des numéros. C'est Un Tel qui a, en ce moment, le n° 1 pour la sculpture. Il est, comme on dit, « le premier à passer ».

Et voilà ce qui se passe en pleine République, en pleine démocratie, en plein art soi-disant moderne ! Je demande qu'on nous rende Louis XIV ! Par-dessus tout, planaient un goût, une volonté et une justice qui valaient ceux ou celles de sa majesté l'Institut.

Alors quoi ? — Réformer l'école de Rome ? — Oui. — Et la remplacer par quoi ? — Par des bourses aux pensionnaires, dès la fin de la première année, et par des bourses libres que l'artiste, « Romain » ou non, emploierait à voyager où bon lui semblerait, à Tanger comme Regnault,

à Tunis comme Decamps, en Angleterre comme Delacroix, en Palestine comme Watts et Burne Jones, chez Rembrandt ou chez Vélasquez, ou simplement au Louvre, comme fit Courbet qui n'en est pas plus petit pour cela. — Les bourses libres, octroyées sur l'exposition d'œuvres, à sujets non imposés, comme pour le concours Chenavard : voilà la véritable institution raisonnable et libérale !

Au reste, rien ne pourra être dit de plus fort contre l'école de Rome que ce qu'en ont dit des artistes et des critiques *di primo cartello*, dont je pourrais faire une liste si je n'étais forcé d'être court. Je me rappelle les critiques de Viollet-le-Duc et le réquisitoire mordant d'Olivier Rayet, qui demandait, à propos des sculpteurs, si l'on se moquait, de les envoyer étudier leur art à Rome.

S'il y a un art, disait-il, dont l'influence me paraisse à craindre pour nos jeunes sculpteurs, c'est l'art romain. Le peu qu'il a de bon, il l'a pris ailleurs, et à ce peu de bien il a ajouté de son fonds beaucoup de mauvais, la banalité, la convention, l'emphase. Or, ce côté théâtral et charlatanesque est infailliblement ce qui impressionnera le plus les jeunes gens, ce qu'ils s'assimileront le mieux, et ce que, sans s'en rendre compte, ils introduiront plus tard dans leurs œuvres. Et je parle de l'art romain antique : que dire de celui du dix-septième et du dix-huitième siècles, de la fontaine de Trévi et des statues de Saint-Pierre ? Aussi Rome est la ville dont j'interdirais le plus sévèrement le séjour à nos sculpteurs.

Qu'on les envoie à Florence, à Naples, à Venise, où

l'on voudra, mais, de grâce, pas là ! Il y a toutefois une ville que tout désigne à l'avance et que mes lecteurs ont nommée avant moi : c'est Athènes. C'est avec l'art grec, l'art grec pur et authentique, l'art archaïque même, qu'il faut familiariser les élèves de notre école des Beaux-Arts, et cela non seulement parce que là sont la sincérité et la vie, mais parce que toutes nos tendances intellectuelles et artistiques nous poussent vers la Grèce, et point vers Rome.

Faut-il, à propos des élèves architectes, rappeler le blâme sévère adressé par l'académie à M. Duquesne, qui avait eu l'audace d'envoyer, comme projet, une Maison du peuple et l'éviction infligée à M. Tony Garnier, pensionnaire-architecte de la villa Médicis, qui, au lieu de la copie réglementaire d'un monument ancien ou de la Renaissance, avait exposé un grand ensemble de conception moderne, une cité industrielle, avec ses ateliers, ses bâtiments d'administration, ses groupes d'habitations ouvrières. M. Tony Garnier avait, en outre, commis le crime impardonnable, aux yeux de l'Institut, de résumer tout un programme dans la notice accompagnant son envoi : « Il faut, disait-il, restituer à l'artiste sa tâche de penseur et de créateur à l'usage des besoins modernes ».

A ce propos, un écrivain d'art, M. Louis Lumet, concluait ainsi :

L'Académie pouvait-elle accepter des sentences pareilles qui sont la condamnation de sa conception de l'art et de son enseignement ? Elle a sévi durement

contre le révolté, espérant par sa condamnation enrayer le mouvement libérateur. Réussira-t-elle à maintenir les jeunes intelligences avides de lumière dans l'air asphyxiant de ses écoles? Continuera-t-elle à les étioler, à les déprimer, à les neutraliser tellement qu'elles alourdissent de leur poids mort le flot agissant des forces vives?

Exagération de langage à part, quel plus sévère plaidoyer pourrions-nous faire entendre en faveur de la réforme de l'école de Rome et de l'extension des bourses de voyage à l'étranger?

École nationale et spéciale des Beaux-Arts (1).

L'école est régie par le décret organique du 30 septembre 1883. Le conseil supérieur d'enseignement est appelé à connaître toutes les questions ayant trait aux études. Il est composé de 28 membres. Le personnel enseignant comprend 45 professeurs et n'a pas la responsabilité de son enseignement. Les assemblées des professeurs ne peuvent émettre que des vœux qui sont déférés au conseil supérieur. Celui-ci examine dans quelle mesure les vœux émis doivent être traduits en décisions qui ne peuvent avoir force de règlement qu'après l'approbation du ministre.

(1) L'État a consacré, en 1902, 420,000 francs à l'école des Beaux-Arts.

L'école comprend :

1° Des cours oraux ;

2° Des ateliers ;

3° Des collections ;

4° Une bibliothèque ;

5° L'école proprement dite avec des concours ouverts aux seuls élèves reçus.

Le nombre des élèves reçus était, à la date du 8 octobre 1901 : 1,411. Ce chiffre se décompose comme suit :

Peintres	335
Sculpteurs	196
Architectes	880
	1.411

Deux sessions de concours d'admission ont lieu pendant l'année scolaire, en octobre et en avril. Le détail des matières exigées pour l'admission est énoncé au règlement pour les peintres et sculpteurs, pour les architectes. Les conditions à remplir pour être autorisé à prendre part au concours d'admission sont énoncées dans un extrait du règlement, délivré gratuitement à 500 exemplaires aux approches de chaque session. Ce sont les concours d'admission qui décident des deux catégories dont se compose la population scolaire.

Les candidats qui n'ont pas subi avec succès des concours d'admission peuvent fréquenter l'école et bénéficier des cours oraux, des collections de la bibliothèque et des ateliers. Ils prennent le

titre d'élèves de l'école en raison des connaissances qu'ils y acquièrent.

Les candidats qui ont subi avec succès les concours d'admission jouissent, cela va de soi, des avantages offerts à leurs camarades moins privilégiés, et, en outre, ils peuvent étudier de quatre à six heures dans les amphithéâtres réservés aux peintres et sculpteurs ; ces séances d'études, devant le modèle, portent le nom d'écoles du soir. Les élèves admis ont enfin le droit de prendre part aux nombreux concours d'émulation ouverts dans l'école.

Le nombre et l'horaire des cours se trouvent mentionnés sur l'affiche, remaniée chaque année et approuvée par le ministre.

Le fonctionnement de l'école étant connu dans ses lignes essentielles, prenons séparément chaque section.

Peintres.

On reçoit à chaque session du concours d'admission 80 peintres et 40 candidats peintres qui, venant à la suite des élèves admis, sont dits « supplémentaires ». Ceux-ci jouissent des mêmes droits que les « admis » dans la mesure où les « admis », en se désintéressant soit d'un concours, soit des séances des écoles du soir, laissent des places libres aux supplémentaires. Les peintres travaillent à l'atelier de huit heures du matin à midi. Ils suivent les cours oraux de deux à

quatre heures. Ils ont l'école du soir de quatre à six heures. La bibliothèque leur est ouverte de sept heures et demie à dix heures du soir. Ceux qui prennent part aux concours d'émulation ouverts à la section sont naturellement obligés de sacrifier les cours oraux pendant l'exécution du concours.

Sculpteurs.

On reçoit, à chaque concours d'admission, 27 sculpteurs et 15 supplémentaires. Une grande similitude existe quant au fonctionnement entre la section de peinture et la section de sculpture. Ce que nous venons d'écrire sur l'emploi du temps chez les peintres s'applique rigoureusement aux sculpteurs.

Architectes.

On reçoit à chaque concours d'admission 60 architectes. Si on rapproche ce chiffre de celui des peintres admis, on a lieu de le trouver restreint. Mais l'admission, chez les architectes, est définitive, tandis que chez les peintres et les sculpteurs elle est temporaire. Peintres et sculpteurs sont soumis aux épreuves d'admission tous les six mois. Un très petit nombre d'entre eux sont admis à titre définitif.

L'admission des architectes étant, au contraire, irrévocable pour la totalité des candidats qui ont

subi les épreuves avec succès, il entre à l'école 120 candidats par année. Les études pour atteindre au diplôme exigent une moyenne de huit années d'études. 120 × 8 = 960. Nous accusons plus haut un chiffre de 880. La différence s'explique par des défections, des décès, des incidents de toutes sortes.

L'architecte a la faculté de travailler à l'atelier de huit heures du matin à onze heures du soir. Mais les cours oraux, les nécessités de la vie qui le forcent à accepter du travail en dehors de l'école, placent l'élève architecte dans l'obligation de déserter l'atelier, sauf à l'approche des concours.

Élèves femmes.

Ce qui vient d'être dit des élèves en général s'applique aux femmes aussi bien qu'aux hommes. Les femmes ne forment pas une section; elles sont, au contraire, incorporées dans l'une ou l'autre des trois sections, selon le rang qu'elles ont conquis au concours d'admission. L'école, à l'heure actuelle, compte : en peinture 7 femmes admises ; en sculpture 0 ; en architecture 1.

A ce propos, nous demandons instamment au ministre des Beaux-Arts de vouloir bien admettre au concours du prix de Rome — tant que prix de Rome il y aura — les élèves femmes de l'école.

A la suite d'une pétition instituée dès le 12 juillet 1889 au congrès des artistes et institu-

tions féminines par Mme Léon Bertaux, fondatrice et présidente de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, à la suite également de plusieurs interventions de nos collègues à la tribune du Parlement, le décret suivant fut publié le 4 avril 1897 :

« L'école nationale et spéciale des Beaux-Arts proprement dite, c'est-à-dire les cours de dessin et de modelage, les cours oraux, la bibliothèque et les galeries sont ouverts aux élèves femmes dans les conditions déterminées par le règlement sus-visé. »

Ce « proprement dite », comme on le voit, ne comportait l'admission des femmes ni aux ateliers, ni au prix de Rome. Un amendement, présenté le 19 janvier 1900 par M. René Viviani et voté par la Chambre, fit admettre les femmes aux ateliers. Reste à obtenir l'admission au prix de Rome. Dans l'état actuel des choses, le refus est une injustice d'autant plus grande que, de ce fait, l'Académie des Beaux-Arts s'est vue, l'été dernier, dans l'obligation de refuser une rente de 300 fr. que Mme Bertaux s'offrait de constituer en faveur des élèves femmes qui concourraient pour le prix de Rome.

Il faut donc corriger au plus tôt le texte hypocrite du décret du 4 avril 1897 et modifier ainsi dans la loi de finances l'article 1er du décret du 13 février 1872 :

« Tous les artistes des deux sexes, âgés de quinze à trente ans, qu'ils soient ou non élèves de l'école, pourvu qu'ils soient Français, pour-

ront concourir aux grands prix de Rome, après avoir subi deux épreuves préalables. »

Concours d'émulation.

Les concours sont nombreux. Les uns sont particuliers aux peintres; les autres concernent les sculpteurs, les autres intéressent les architectes. Certains sont communs aux peintres et aux sculpteurs. D'autres enfin sont communs aux trois sections.

Cours oraux.

La plupart des cours oraux ont une sanction. Ceux qui les suivent avec assiduité et succès conquièrent des récompenses. Toutefois, les cours d'histoire de l'architecture française, d'histoire de l'art, d'histoire générale et de littérature, sont jusqu'ici dépourvus de sanctions et trop peu fréquentés.

Ateliers.

Les ateliers sont régis par des dispositions qui semblent avoir un caractère transitoire. L'article 1er de ces dispositions porte en effet : « Les ateliers actuellement existants à l'Ecole des Beaux-Arts seront régis par les dispositions suivantes, jusqu'à ce qu'il ait été définitivement statué à leur sujet. »

4

Travaux.

L'objet principal de tous les travaux de construction prévus à l'école des Beaux-Arts peut se réduire à cette formule : Doter l'école d'un nombre de loges suffisant pour que les élèves qui prennent part aux concours annuels soient isolés et que, par suite, la sincérité des concours soit absolue.

L'école comporte trois sections :

1° Peinture et gravure en taille-douce ;

2° Sculpture et gravure en médailles ;

3° Architecture.

En outre, l'école est le lieu d'exécution des concours au prix de Rome qui relèvent exclusivement de l'Académie des Beaux-Arts. Enfin, l'école ouvre en octobre et en avril un concours d'admissions auquel prennent part à chaque session, pendant un jour, 450 candidats. En résumé, il y a lieu de prévoir les besoins des concours : 1° des peintres ; 2° des sculpteurs ; 3° des architectes; 4° des prix de Rome ; 5° d'admission.

Concours des peintres.

Les loges dont on dispose actuellement suffisent à l'exécution de tous les concours auxquels prend part la section de peinture.

Réformes nécessaires.

Quels que soient les services rendus par l'école nationale des Beaux-Arts, on peut dire que son enseignement n'est plus conforme à la situation faite, par notre évolution sociale, à l'artiste. Par suite des privilèges de la loi militaire, on accepte en trop grand nombre les élèves, — ils sont de 1,900 à 2,000, — auxquels on ne pourra donner plus tard les commandes nécessaires à les faire vivre. On ne leur met entre les mains qu'une habileté dont ils pourront difficilement se servir d'une façon pratique à leur sortie de l'école. Leur éducation morale est aussi défectueuse que leur éducation pratique à cet égard. On ne vise qu'à leur mettre dans l'esprit : que l'artiste est un être d'une essence rare et particulière, dont le seul maître est l'inspiration ; qu'il dérogerait en appliquant sa pensée à une adaptation pratique ; de sorte qu'une fois lancés dans la vie, ces jeunes gens passent dans la misère un certain nombre de leurs meilleures années, attendant toujours, comme sœur Anne, sans rien voir venir, les libéralités du Gouvernement.

Pendant ce temps, nos grandes fabriques manquent de modèles originaux. Les artisans et dessinateurs pour fabrique ont en effet passé par les écoles d'art décoratif. L'enseignement y est pra-

tique sans doute. Mais toutes les fois qu'on reconnaît à un élève des dispositions qui sortent un peu de la moyenne, on le pousse hors de l'école pour en faire un artiste. Il serait donc urgent de modifier complètement en ce sens les règlements actuels de l'école des Beaux-Arts.

En premier lieu, diminution du nombre des admissions à l'école et réduction du droit accordé aux professeurs d'admettre dans leurs ateliers officiels de l'école des élèves n'ayant pas pris part aux concours; transformation absolue du système des concours et des compositions d'esquisses et de figures modelées et peintes. A l'heure actuelle, les sujets d'esquisse sont presque toujours pris soit dans l'histoire ancienne, soit dans la Bible, et la donnée de ces esquisses ne comporte aucune des conditions exigées par la commande d'un architecte ou d'une ville en vue d'un monument. Il serait pourtant bien simple de préparer dès l'école ces peintres et artistes aux travaux qui leur reviendront plus tard, et de leur proposer, au lieu de l'éternelle douleur d'Hécube, un de ces sujets allégoriques familiers dans la décoration des monuments publics, avec les limites de dimensions, de surface, de dépense même, si l'on veut, qui accompagnent les commandes dans la vie réelle ; de même que pour les sculpteurs on demanderait l'érection d'un monument dans des conditions très déterminées d'espace, de situation, d'encadrement et de matière.

L'enseignement de la peinture n'est pas à

l'heure actuelle ce qu'il devrait être. Ainsi que le remarque fort justement le fondateur d'une jeune revue, l'*Esthétique*, M. Georges Godin, la centralisation d'art a fait plus de mal que de bien à l'école française. La centralisation actuelle se présente sous deux formes différentes : pour l'étude, l'école des Beaux-Arts; pour la manifestation, le Salon annuel.

L'école des Beaux-Arts professe un enseignement qui est loin de résumer la quintessence de la vieille école française. — L'Italie y trône victorieusement et représente, pour la majeure partie des maîtres, les sommets jamais atteints de l'art pictural, sculptural ou architectural. Le jeune homme, en entrant aux Beaux-Arts, croit peut-être que l'école française sera son premier guide; il croit que les Fouquet, les Clouet, les Le Nain seront les exemples que choisiront ses professeurs pour le mettre dans la voie de sa tradition ? — Erreur !

On lui enseigne que seul, Raphaël sut dessiner impeccablement ; que seul, Titien fut peintre; que seul, Léonard de Vinci sut exprimer une âme; que ce sont ces maîtres qu'il faut suivre, parce que l'art n'a jamais été plus grand, plus pur que sous la Renaissance, c'est-à-dire sous l'influence italienne; en un mot que les Italiens sont seuls à resumer la beauté et qu'en cherchant ailleurs on ne trouverait que faiblesse, défaillance et erreur. Voilà à peu près la seule semence que dépose journellement l'école des Beaux-Arts dans les jeunes cerveaux français. Il y a dans cet enseignement plus qu'un inconvénient, il y a un danger pour notre art national ; non que je veuille en rien ternir la réputation des vieux maîtres italiens, mais simplement parce qu'il est inutile d'aller chercher au loin des exemples dangereux lorsque les bons sont si près.

Nous qui avions une tradition, une mine riche de

trésors ancestraux, surtout avant la Renaissance, nous avons préféré nous en rapporter à la tradition italienne qui a toujours été la représentation de son pays. Est-ce que notre ciel est celui de l'Italie? — Est-ce que nos mœurs sont celles des Italiens? Non. Ce qui coule dans nos veines, c'est le sang des vieux Français et nous avons dans notre école assez de purs joyaux pour pouvoir étudier sans sortir de notre pays. Alors pourquoi regarder la nature et les êtres avec la vision de nos voisins? — Telle représentation de nature qui est bien en Italie devient sans aucun sens chez nous. Quand dans une école il y a des œuvres telles que la nôtre en possède, il est inutile d'aller chercher ailleurs des éléments, qui ne répondent ni à notre climat, ni à nos mœurs, ni à notre état d'âme. — Lorsque dans une tradition, on a des peintres, des maîtres, comme Clouet, comme Watteau, comme Chardin, c'est une faute énorme de ne pas faire connaître leurs précieuses qualités, c'est une erreur inexcusable de diriger les admirations naissantes vers un but qui est inharmonique avec nos besoins et nos goûts.

Le Salon annuel, ou plutôt les Salons annuels, puisque société des artistes français et société nationale des Beaux-Arts il y a, sont tout aussi critiquables et de plus la présentation en est déplorable. D'abord, le public se trouvant avoir sous les yeux un si grand nombre d'œuvres, ne sait sur quoi fixer son attention et diriger son analyse, quand, chose assez rare, il analyse, les trois quarts des Parisiens allant au Salon, journal en main, et bornant leur admiration à celle de leur critique — je ne parle pas des snobs qui ne vont là que pour faire croire à une esthétique qui leur fait défaut. Ensuite le désir qu'ont les artistes d'être vus malgré tout fait qu'ils commettent, trop volontiers, d'immenses toiles, des œuvres enflées où l'art n'a plus rien à faire. et qui ne sont que des tire-l'œil. — En cela, je suis sûr d'être de l'avis de tous les artistes sérieux, et d'ailleurs,

il suffit d'aller une seule fois au Salon pour s'en rendre immédiatement compte, les œuvres de faible dimension, qui sont souvent les plus sincères, se trouvent écrasées par ces voisinages dangereux et noyées dans l'ombre.

Là tout se trouve fraternisant : les symbolistes et les réalistes, les impressionnistes, ceux qui font le tableautin de genre, les portraitistes, les peintres de nature morte et les orientalistes. En sorte que telle œuvre nuit à telle autre en raison de la place qu'elle occupe en juxtaposition, la commission de placement arrivant à s'occuper en fait plutôt des surfaces que des œuvres elles-mêmes.

En vain, disait M. Paul Adam dans le *Journal* du 4 avril 1901, en vain cherche-t-on quelles théories purent guider, dans les Salons précédents, ceux qui présidèrent au placement des œuvres. La médisance répond seule. A l'en croire, les personnages influents des jurys choisissent d'abord les panneaux qu'ils jugent les meilleurs pour attirer devant leurs productions, très aisément, l'affluence. Selon leurs amitiés, leurs rancunes et leurs indifférences, ils distribuent ensuite ce qui reste de places médiocres et mauvaises. Cela tout simplement suffit au naïf orgueil de ces maîtres. Aussi leur paraît-il esthétique de planter un calvaire tragique non loin d'un bar américain ; un effet de soleil au désert arabique près d'une vue de Londres sous la pluie. L'essentiel est que la bonne place puisse échoir aux personnalités détenant les situations acquises. L'extravagance est manifeste.

Mais revenons à l'école des Beaux-Arts. Elle persiste à ignorer une manifestation d'art qui a

dépassé aujourd'hui, par le nom, le nombre et l'illustration de leurs représentants, l'importance d'une simple coterie artistique, je veux parler du plein air. On pourrait affecter le prix Chenavard à encourager les efforts des jeunes peintres paysagistes et, pour leur faciliter l'exécution du concours, leur ouvrir, pendant la durée de leurs travaux, certains locaux inoccupés, dans les palais de Versailles, Compiègne, Fontainebleau, Saint-Germain, en même temps que par voie d'extinction on introduirait dans le personnel enseignant de l'école un des représentants les plus autorisés de cette glorieuse forme d'art. On a demandé également de créer à l'école des Beaux-Arts un cours de lithographie. Mais l'art lithographique valant surtout par la spontanéité de l'artiste et la personnalité du procédé, peut-il être l'objet d'un enseignement officiel?

Enfin, la réforme capitale, nécessaire, serait la fermeture et la suppression des ateliers à l'intérieur de l'école, non point pour raison d'économie, mais pour raison de bonne pédagogie et pour assurer la moralité des concours. Les frais ainsi économisés seraient transformés en bourses d'atelier pour que les élèves pauvres prissent des leçons au dehors chez le maître de leur choix. C'est toute une révolution, mais autorisée par le règlement lui-même, puisque les ateliers n'ont jamais été considérés comme faisant partie de l'école ni comme installés à titre définitif.

L'occasion me semble propice pour dire un

mot également du conseil supérieur des Beaux-Arts, qu'on semble délaisser de plus en plus et subordonner à la toute-puissance de l'Institut. C'est le conseil supérieur remanié et réformé et non académisé qui, avec le ministre, devrait avoir la haute main sur l'enseignement des Beaux-Arts. Une idée analogue en vue de soustraire à l'Académie et de rendre au pouvoir central la direction de l'enseignement artistique avait été émise en 1863 par Nieuwerkerque. Il y eut alors une terrible levée de boucliers sous la bannière d'Ingres, qui écrivit à cette occasion une brochure de la dernière violence. Nieuwerkerque capitula. Est-ce une raison pour capituler toujours? Le vrai nœud de l'affaire en ce qui touche l'émancipation fondamentale est dans le prix de Rome que décerne l'Académie. Je laisse de côté l'institution de l'Académie, en elle-même, et son degré de valeur relative ; mais ne confondons, sous aucun prétexte, les points de vue honorifiques, qu'on est libre d'apprécier de diverses façons et ceux de l'action formelle, directe et publique, sous le couvert de l'État.

L'Académie peut-elle être maintenue en sa situation de pouvoir public dirigeant? Nous ne le pensons pas. Notez que la question se pose, en réalité, le plus bizarrement du monde. Tout est construit en vue de sauvegarder le privilège académique. Parbleu ! Si les académiciens veulent absolument avoir des prix de Rome à eux, qu'ils en créent. Ils sont assez riches pour cela,

de par des donations particulières... Mais que l'État reste l'État et qu'il use de ses ressources franchement, sans se tenir sous une tutelle quelconque et pour le plus grand bien de l'équité et de la liberté morale. Qu'on ne nous dise pas d'ailleurs que les récompenses et les encouragements d'ordre public ne peuvent être honorablement distribués que par l'Institut! Cette idée ne s'appuie sur rien de valable. On se sert constamment d'une pétition de principe pour battre en brèche les bourses de voyage et le prix du Salon, accordés par le ministre sur le vote du conseil supérieur des Beaux-Arts. De quel droit le fait-on? Selon quelle logique? Au nom de quoi? Est-ce que le conseil nommé par le ministre n'est pas ouvert, par essence, et, en tout cas, ne peut-il être ouvert, par élection, à toutes les compétences reconnues?

Ces critiques faites, nous devons, pour être justes, rendre ici un public hommage aux professeurs des cours oraux de l'école des Beaux-Arts. Plusieurs de ces cours vraiment remarquables mériteraient d'être recueillis par des sténographes officiels pour servir à l'instruction future des générations d'artistes. On est vraiment peiné de constater que des cours comme ceux de Viollet-le-Duc, de MM. de Fourcaud, Bœswilwald, Lucien Magne, Rocheblave, Pottier sont perdus pour le public et pour la postérité. Ces maîtres éminents seront-ils donc toujours les parias de l'enseignement officiel?

L'art décoratif.

Les Égyptiens, les Chaldéens, les Perses, les Hindous, les Grecs ont aimé la beauté : ils l'ont cherchée jusqu'en les moindres détails, et leurs temples, leurs palais, leurs statues ne sont pas plus admirables que les mille objets de la vie usuelle que nous apprenons enfin à connaître, et dans lesquels ils ont mis tant de grâce et d'harmonie. Mais ces peuples, il faut se le rappeler, ont été favorisés par la douceur de climats sous lesquels sont moins pressants les besoins immédiats de la vie, et par la forme de leur organisation sociale, qui, même dans les démocraties helléniques, a toujours sacrifié une partie de la population au bien-être et à la richesse du petit nombre.

Il n'en va plus de même aujourd'hui. L'argent n'a plus la valeur qu'il avait autrefois, et les conditions matérielles de l'existence se sont faites plus compliquées, plus difficiles pour tous, malgré les découvertes scientifiques de notre époque, ou peut-être à cause d'elles. D'autre part, l'industrie tend à créer une architecture nouvelle en remplaçant de plus en plus la pierre par le fer. Le mécanisme remanie et bouleverse tous les genres de production et, en fin de compte, le de-

sideratum unique pour tous les corps de métier c'est produire vite et à bon marché! La considération peut paraître terre à terre en matière esthétique, mais il s'agit ici des arts appliqués, c'est-à-dire étroitement rattachés aux procédés industriels ; elle n'est donc pas inutile.

Spécialement, les vingt dernières années du siècle qui vient de finir ont vu s'accomplir une rénovation qui marquera certainement dans notre histoire artistique. Nous avons vu les arts industriels, les arts que l'on qualifiait jadis de « mineurs », avec une nuance de mépris, reprendre une importance et une originalité qu'ils n'auraient jamais dû perdre dans la hiérarchie artistique. On a compris et on comprend de plus en plus que ces efforts, qui contribuent à l'embellissement du cadre de notre vie sociale et intime, répondent mieux que tous les autres aux besoins de notre société moderne. De grands artistes ont consacré leur activité à des besognes qu'on eût, il y a cinquante ans, jugées infiniment secondaires : décorer des poteries ou des cristaux, dessiner des meubles, inventer des jouets, ciseler des bijoux, gaufrer des cuirs! A ces tendances nouvelles, qui ne sont à tout prendre qu'un retour à la tradition nationale du moyen âge, doit correspondre un enseignement sûr et méthodique, si l'on ne veut pas voir, ainsi que cela est arrivé et arrive encore parfois, la fantaisie personnelle et mal régie s'aventurer en des tentatives hasardeuses et désordonnées.

Il paraît difficile dans de pareilles conditions que l'ouvrier reste ce qu'il était autrefois. Aussi les pouvoirs publics se sont-ils émus à juste titre, et depuis quelques années on a créé de nombreuses écoles d'art industriel, des écoles professionnelles destinées à préparer de bons artisans.

D'autre part, devant l'infériorité inventive de presque tous les ouvriers actuels, des artistes ont pris l'initiative de se substituer aux artisans et de créer un mouvement de renaissance des arts appliqués capable de nous donner le style qui nous manque aujourd'hui. Nous assistons ainsi à une effervescence de tentatives intéressantes pour la plupart, mais dont le résultat nous paraît encore incertain, tant à cause de la situation sociale des artistes, que parce que trop d'éléments du problème ont été négligés.

L'artiste ne condescend que difficilement — le plus souvent même, les conditions actuelles de la lutte pour la vie l'en empêchent d'une manière absolue, — à rester anonyme comme il convient presque toujours dans la création des œuvres d'art industriel. Il faut pour que son nom soit connu, pour que ses créations se vendent par conséquent, qu'il recherche volontairement l'originalité, le nouveau, au risque de tomber dans le bizarre, dans l'excessif; certes, une vision sincère et subtile de la nature suffirait à créer des œuvres sainement originales, mais non à fixer certain snobisme toujours à l'affût de l'étrange. Or il faut bien aussi que les artistes vivent!

Pour la même raison, l'artiste-artisan sera presque fatalement amené à exagérer l'importance du sujet décoratif, même au détriment de l'harmonie des formes, à donner au symbolisme une place exagérée qui ne lui appartient pas dans les arts appliqués, à soumettre en un mot la beauté de la ligne, les exigences de l'usage pratique, de la matière employée, au caprice d'une composition qui lui permettra, du moins il le croit, de s'affirmer artiste... et de signer. Il crée ainsi des bibelots, des objets d'étagère et non des objets pratiques. Il oublie qu'il y a de l'art dans l'invention d'une courbe harmonieuse pour la panse d'un vase, d'un ornement élégant et discret pour le manche d'une cuiller, autant que dans celle d'un corps de femme quelconque. Si encore il s'agissait de la Vénus de Médicis !

Le grand défaut de cette production de l'art appliqué est d'être paradoxal par rapport aux conditions de l'existence actuelle. Sans doute, elle nous montre parfois des œuvres charmantes, mais c'est un art de collection et qui coûte cher, qui ne s'adresse qu'aux riches; si l'art délaisse les gens de fortune modeste qui sont légion, faut-il s'étonner qu'ils ignorent l'art ? Et ce sont eux pourtant, eux surtout, qui à notre époque devraient le faire vivre. Voilà le fond de la question. L'art d'État n'est qu'un pis-aller à notre époque; nous avons passé le temps des monuments superbes et des décors somptueux; c'est dans la maison, dans le *home* qu'il faut aujour-

d'hui introduire l'art, l'art sous toutes ses formes, aussi bien dans le plus modeste ustensile du plus simple intérieur que dans la décoration plus exigeante des demeures luxueuses.

Les artistes, les ouvriers, le public, tous ont besoin de bien s'entendre sur leurs désirs et leurs aspirations. Du côté des artistes producteurs, ce n'est pas impuissance, mais bien plutôt manque de documentation. Du côté du public, c'est parfois mauvaise volonté à comprendre ce que voudraient leur faire entendre les artistes, mais le plus souvent c'est surtout ignorance. Voilà le double mal. C'est à l'administration des Beaux-Arts, c'est à l'État, c'est surtout à l'initiative privée, qu'il appartient de chercher et d'apporter les remèdes nécessaires et urgents.

Allant au plus pressé, pour les artistes et leur instruction officielle, l'État pourrait créer à l'école des Beaux-Arts un cours d'art décoratif ou transformer et développer le cours des Trois Arts, dans le sens des cours professés à l'école des Arts décoratifs. Pour l'éducation du public, car il ne faut pas oublier qu'on recrée une œuvre d'art en l'admirant, l'État pourrait instituer, dans tous les lycées et dans certaines écoles, des cours concernant notre art national, cours évidemment proportionnés à l'âge des élèves, au niveau de leurs études et à leur situation sociale. Dissiper le malentendu entre le public et les artistes, voilà le premier remède à la crise actuelle du goût et de l'art français.

L'école nationale des Arts décoratifs.

L'école nationale des Arts décoratifs a été fondée par Bachelier en 1767 et installée dans la salle Saint-Côme à la place de la société des chirurgiens, sous le nom d'école royale de dessin et de mathématiques. Elle avait pour but de donner aux artisans le complément des enseignements qu'ils recevaient dans les ateliers de la fabrication parisienne, ainsi que l'indique franchement le distique suivant, inscrit sur le marbre au-dessus de la porte d'entrée de l'amphithéâtre :

Erudiare alia pictor sculptorque palestra
Hæc soli pateant amphitheatra fabro.

Vingt jeunes ouvriers, divisés en quatre séries qui se succédaient, y recevaient l'instruction spéciale qui convenait à leurs métiers, les mathématiques, le dessin d'ornement, de figure, de fleurs.

A la mort de Bachelier, et sous l'influence de David et de ses élèves, l'école, sans abandonner cependant le programme de son origine, se rap-

(1) Elle a figuré au budget de 1902 pour 152,120 francs. L'Etat a consacré un peu plus de 200,000 francs aux huit écoles nationales des Beaux-Arts, des Arts décoratifs et d'Art industriel ; et environ 260,000 francs aux écoles départementales et municipales de dessin, beaux-arts, etc., etc.

procha peu à peu de l'école des Beaux-Arts. De 1825 à 1876, elle fut considérée comme une sorte d'école préparatoire à l'école des Beaux-Arts, et dans le public, on lui donnait le nom courant de « la petite école ». Pendant cette période, presque tous les grands prix de Rome avaient passé par la petite école.

La révélation faite par l'Union centrale de l'affaiblissement des enseignements spéciaux pour l'industrie et la diminution du nombre des sujets sortant de l'école pour entrer dans les ateliers parisiens reveilla l'attention du Gouvernement et M. de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, chargea M. Louvrier de Lajolais de ramener l'école de dessin et de mathématiques à ses voies d'origine.

C'est alors (1877) que l'établissement prit le titre d'École nationale des Arts décoratifs, pour affirmer sa destination. A l'enseignement déjà très complet, on ajouta des cours spéciaux; des ateliers d'application furent successivement ouverts, grâce aux libéralités du Parlement; le personnel des professeurs et des surveillants fut augmenté, et aujourd'hui l'école, pourvue de toutes les ressources nécessaires, s'efforce d'assurer à toutes les carrières dépendant des arts du dessin un recrutement sérieux et régulier.

Depuis la Restauration, le nombre des élèves s'était singulièrement accru. La facilité de l'accès de l'école, qui n'exigeait pour l'admission que simplement la présentation d'un acte de nais-

sance, provoquait un encombrement qui n'était pas sans de graves inconvénients parce que les admis, plus nombreux que les places disponibles, ne pouvant accéder aux classes, erraient dans le quartier, et que beaucoup de ceux qui suivaient les cours sans avoir subi la moindre épreuve de capacité, perdaient leur temps. Le chiffre des inscriptions nouvelles chaque année montait à 7 ou 800 élèves, chiffre auquel il convient d'ajouter celui des anciens,en sorte que l'établissement, qui peut contenir par ses divisions successives 600 à 700 sujets, en comptait à l'inscription et dans le mouvement de va-et-vient de l'année plus de 1,200 à 1,300. Les succès de l'école aux expositions où elle a toujours obtenu les plus hautes récompenses, augmentaient encore l'attrait pour les enseignements, et il devenait impossible d'assurer le service à ceux qui le réclamaient.

Une mesure d'ordre s'imposait; elle a été prise en octobre 1900, et depuis cette époque une épreuve de concours a permis de ne plus admettre à l'école que le nombre d'élèves correspondant à celui des places vacantes. Ce concours a lieu deux fois par an, en octobre et en février. Ce résultat constaté déjà par l'expérience d'une première année est excellent : l'école reçoit ainsi par an 200 à 220 recrues qui s'ajoutent à 400 ou 450 anciens élèves (la moyenne de la durée de séjour étant de trois années) : total, 600 à 700 élèves qui passeront dorénavant par l'école. C'est bien plus

que suffisant pour préparer les jeunes gens nécessaires aux besoins de l'industrie, et ceux qui ont de plus hautes visées reçoivent une instruction qui ne leur nuira pas.

Entre temps, l'école de dessin pour les jeunes filles, fondée par Mlle Montizon, a été jointe en 1890 à l'école, où elle forme une section à part, 10, rue de Seine, et donne les mêmes enseignements que l'école des jeunes gens. Les résultats obtenus sont remarquables.

Telle quelle, l'École nationale des Arts décoratifs est une des institutions de notre enseignement officiel qui fonctionne avec le plus de régularité depuis bientôt un siècle et demi. Malgré tout un passé vénérable et glorieux, c'est une de celles qui répondent le mieux aux nécessités de l'heure présente. La transformation rationnelle de son enseignement par les soins de son très distingué directeur, M. Louvrier de Lajolais, s'est appuyée sur l'étude approfondie de notre style national par excellence, telle que Viollet-le-Duc l'avait conçue. N'était-ce pas la base la plus sûre pour ces recherches mêmes? De fait on pourrait, en feuilletant les travaux d'élèves conservés à l'école depuis trente ou quarante ans, retrouver la trace des évolutions par lesquelles a passé le goût contemporain. On y pourrait aussi trouver des signes véritablement précurseurs de l'avènement de ce style moderne que nous voyons peu à peu se former sous nos yeux. De même, en examinant les travaux de fin d'année que l'école expose après

chacune de ses distributions de prix, on peut se rendre compte qu'on ne s'y contente pas de suivre de loin une mode créée ailleurs, ainsi qu'on le reproche parfois à certaines de nos institutions d'Etat. On sent bien au contraire que tout en laissant se développer librement l'originalité des élèves, on les guide par une méthode sûre et non pas selon des engouements passagers.

On a de plus, en général, le bon esprit de préparer dans les ateliers de l'école des ouvriers d'art plus que des artistes. On n'y pousse pas les jeunes gens vers le grand art aristocratique et inutile, tout en laissant la liberté à ceux qui sentiraient s'éveiller en eux quelque vocation, d'aller chercher ensuite ailleurs les lauriers académiques que l'on ne distribue pas ici. Quelques-uns l'ont fait et le font encore, non sans succès, imitant en cela l'exemple glorieux de Carpeaux qui partit de la petite école pour aboutir où l'on sait. Mais ils emportent tous, surtout les architectes, un fond d'éducation pratique et positive qui n'est pas sans les distinguer parfois de leurs brillants concurrents de l'école des Beaux-Arts. C'est ce caractère pratique, qu'il conviendrait, autant que possible, de conserver en toutes ses branches à l'enseignement de l'école, certains professeurs dussent-ils même renoncer à faire de leurs élèves ce qu'ils ont été eux-mêmes : des artistes, au sens ancien du mot, plus épris de beauté et d'idéal que préoccupés de l'application

des morceaux qu'ils exécutent ou font exécuter. L'enseignement de l'école ne doit pas, s'il y prépare quelquefois, doubler celui de l'école des Beaux-Arts ; et il est indispensable dans des ateliers d'applications décoratives d'oublier un peu l'art académique et le grand style du « prix de Rome. »

L'école des arts décoratifs risquerait aussi, si l'on n'y prenait garde, de faire double emploi avec les nombreuses écoles d'art industriel que l'on a récemment créées ou développées à Paris ou en province. Mais on a déjà pris là contre une mesure excellente et qui n'est pas sans avoir contribué depuis peu à élever considérablement le niveau de l'école ; c'est l'institution d'un examen d'admission qui a débarrassé les ateliers des non-valeurs ou de débutants par trop ignorants. Il peut se former ainsi une sorte d'enseignement de l'art appliqué à deux degrés, les écoles dont nous venons de parler ou les simples cours d'enseignement du dessin servant comme de préparation à l'école des arts décoratifs qui deviendrait une sorte d'école supérieure.

On pourrait même peut-être encore perfectionner la mesure dont nous venons de parler en étant un peu plus exigeant pour cet examen d'entrée et en élevant légèrement la limite d'âge qui n'est que de treize ans. On éliminerait ainsi de l'école un public d'école primaire qui ne peut guère que l'encombrer. Il serait facile alors, avec des élèves un peu plus formés, de parcourir

rapidement un programme d'études assez court et serré qui ne retiendrait pas les élèves au-delà de l'âge auquel ceux qui sont pressés par les nécessités de la vie, aspirent à s'échapper de l'école et répondent aux sollicitations de l'industrie qui les attire. C'est une preuve, en effet, du succès de l'école et de la valeur de son enseignement, que le nombre de ses élèves qui la quittent pour mettre immédiatement en pratique les leçons qu'ils ont reçues. Mais il vaudrait mieux cependant que l'on pût, sans retarder outre mesure la carrière des jeunes gens impatients d'exercer leur talent, les retenir jusqu'à leur complète formation et leur faire subir jusqu'au terme nécessaire une discipline raisonnée. On leur épargnerait ainsi des écarts et des erreurs qui plus tard risqueraient de compromettre et le renom de leurs maîtres et la réputation même de l'art français.

Un autre avantage, il faut bien le dire, et non le moindre, de l'établissement des examens d'admission, c'est d'avoir restreint quelque peu le nombre des élèves de l'école. Les locaux, en effet, dont dispose l'administration pour y organiser les différents cours ou travaux pratiques que comporte l'enseignement de l'école sont d'une insuffisance évidente et d'un archaïsme ridicule. Les amphithéâtres sont étroits et incommodes; les élèves doivent s'entasser successivement dans des ateliers exigus qui manquent d'air et de lumière, et il est à peine croyable

qu'il existe à Paris, dans une école de l'État, une salle de dessin où l'on est obligé d'allumer le gaz en plein midi pour dessiner d'après la bosse. Nous ne pouvons mentionner ici toutes les parties de l'école qui sont d'une insuffisance notoire, mais nous conseillons particulièrement aux curieux de se faire montrer l'atelier de moulage, — un fond de courette humide où une vingtaine d'élèves s'entassent à la fois pour apprendre une besogne compliquée et délicate, — et les loges, semblables aux Plombs de Venise, nichées sous les toits de l'ancienne coupole de la société de chirurgie, où les élèves doivent exécuter les concours de fin d'année.

C'est un parallèle qui paraît bien osé à force d'avoir servi, que de dire : « Voyez à côté de cela ce qui se passe en Allemagne ! » Mais vraiment ici la tentation est trop forte quand on connaît tel établissement comme la *Kuntz gewerbe Schule* de Berlin, et l'on ne peut s'empêcher de songer aux lumineux palais de là-bas devant des masses sombres comme celles de la rue de l'École-de-Médecine. Ce n'est pas toujours, nous le savons bien, sous les lambris dorés que l'on fait la meilleure besogne, et le luxe est chose superflue en matière d'enseignement. Encore faudrait-il au moins avoir le nécessaire et ne pas laisser l'œil de nos jeunes décorateurs se fausser grâce aux proportions exiguës ou à l'éclairage douteux des pièces où ils travaillent. Et puis l'on souhaiterait vraiment avoir de quoi loger les élèves qu'attire

l'enseignement de l'école, sans qu'ils soient obligés de se succéder dans les ateliers, comme les miséreux dans les hôtels spéciaux du quartier Mouffetard.

Il y a longtemps qu'on parle de reconstruire l'école des Arts décoratifs ; on a déjà laissé passer des occasions de l'installer sur tel ou tel terrain avantageux et peu coûteux ; on songe, avec un peu trop de naïveté peut-être, à l'abandon bien improbable par l'assistance publique des terrains de l'ancien Hôtel-Dieu. Il faudrait, croyons-nous, trouver autre chose ; mais la nécessité d'une reconstruction s'impose en tout cas, si l'on songe à l'importance croissante de l'école et aux services qu'elle rend et doit rendre de plus en plus au temps où nous sommes. Il serait indispensable que le Gouvernement se préoccupât de cette question et qu'il traitât honorablement une école à laquelle il doit des artistes qui l'honorent : MM. Garnier, Lhermitte, Roty, Nénot, Coutant, Gardet, Rodin, Lalique, Delaherche, Thesmar et tant d'autres qui seront célèbres demain.

École spéciale d'architecture [1].

L'école spéciale d'architecture est une institution privée qui compte trente-sept ans d'exis-

(1) L'État lui a consacré, en 1902, 20.000 francs.

tence. Elle a été fondée, en 1865, par une société à responsabilité limitée, au capital de 500,000 fr. Elle a été reconnue comme établissement d'utilité publique en 1870. Elle fonctionne donc à ce titre depuis trente et un ans. La guerre avait ruiné ses premières installations. Elle a continué sa tâche avec les subsides de ses professeurs qui, en trente années, se sont élevés à plus de 1,500,000 fr., ce qui porte à 2 millions de francs le capital affecté à cette création.

Le but poursuivi par cette école, chez laquelle ont professé les maîtres les plus éminents, est d'éduquer, d'instruire et de préparer, dans un temps limité, les jeunes gens qui se proposent d'exercer la profession d'architecte.

L'enseignement de l'école est très fortement organisé. Il est le développement d'un programme original et sans précédent. Les études qu'on y poursuit sont ordonnées suivant un régime, qui, en trois ans, permet à un étudiant de prendre le pli de la composition artistique et de s'assimiler l'ensemble des connaissances techniques nécessaires à la pratique professionnelle de l'architecte. A cet effet, l'école entretient dans ses ateliers une permanente éducation d'art, en même temps qu'elle professe dans ses amphithéâtres une large instruction de connaissances scientifiques et spéciales.

On entre à l'école par voie d'examen. On en sort par la voie du concours, que couronne le diplôme de l'école.

L'école a, en outre, organisé dans ses amphithéâtres l'étude de la salubrité, cette science toute moderne et si indispensable à la conservation de la santé compromise dans les milieux surpeuplés de nos villes. Un certificat d'architecte salubriste couronne le concours qui termine ces études.

L'enseignement très plein, mais enfermé dans trois ans d'études à l'école spéciale d'architecture ne laisse pas confondre son utilité avec celle de l'Académie des Beaux-Arts. A notre institution d'État appartiennent les jeunes artistes qui, n'ayant pas à compter avec le temps, peuvent suivre les multiples compétitions du prix de Rome. A l'école spéciale d'architecture s'inscrivent ceux que la commune nécessité force d'entrer sans délai dans leur carrière professionnelle.

A l'heure qu'il est, trente-trois promotions sont sorties de l'école. Plusieurs centaines d'architectes qui détiennent ses diplômes ont pris place dans la profession libre et dans les administrations françaises. A l'étranger, dans la République Argentine, au Brésil, en Bulgarie, au Chili, en Grèce, au Luxembourg, en Roumanie, en Perse, en Turquie, etc., ils se sont fait des situations dues à l'instruction technique et à l'éducation d'art que leur a fournies l'école.

Au cours de sa longue carrière, l'école spéciale d'architecture a été marquée de la plus haute récompense dans toutes les expositions univer-

selles. Le grand prix ne lui a manqué que dans celle de 1900, où le règlement la mettait hors concours, comme toutes les œuvres exposées, dont les chefs faisaient partie du jury.

L'école spéciale d'architecture ne jouit pas du bénéfice de l'article 23 de la loi de recrutement militaire. Elle a souffert et elle souffre considérablement du trouble jeté dans les carrières par les écoles privilégiées qui se sont emplies au détriment des écoles non privilégiées qui se vident. Elle a ainsi perdu le tiers de sa clientèle française.

L'école spéciale d'architecture est une œuvre de puissante initiative privée et de haut désintéressement. Aucun de ceux qui l'ont servie n'y a jamais cherché l'occasion d'un lucre quelconque. Chacun y a donné sa part de dévouement; et c'est la constante union de toutes ces générosités qui a permis à l'institution de traverser victorieusement les innombrables écueils semés sur le cours des créations libres.

L'école spéciale d'architecture est à bon droit subventionnée par l'Etat. Son régime, ses méthodes, son expérience ont plus d'une fois servi à l'Académie des Beaux-Arts. Celle-ci a notamment institué son diplôme d'architecte à l'instar de celui de l'école libre.

Le distingué et dévoué directeur de l'école, notre ancien collègue M. Trélat, s'adressant aux élèves, leur traçait ainsi leur programme final :

Dans les trois ans d'école qui vous préparent à la profession d'architecte, nous n'avons pas la prétention

de parfaire votre éducation d'artiste ; mais nous voulons que vous sachiez bien, en sortant de chez nous, ce qu'est l'architecture, l'étendue de son champ d'action et la hauteur à laquelle s'élève l'ordre de ses compositions. Aussi, après vous avoir exercés en vos trois classes dans le champ des applications courantes, vous plaçons-nous, au terme de vos études, en face d'un programme où toutes les sources d'expression plastique peuvent se rencontrer. C'est, en général, dépasser vos forces et vous condamner à nous fournir des œuvres critiquables par bien des points. Mais c'est, comme nous le voulons, vous mettre à même de connaître jusqu'au bout ce qu'est le grand problème architectural. Alors il ne faut pas s'y tromper : nous ne commettons pas d'erreur en agissant ainsi, comme on l'a quelquefois écrit ; nous servons correctement notre méthode.

Ils avaient, en conséquence, cette année à satisfaire un programme copieux en difficultés aussi bien qu'en ressources de composition. En voici l'argument. On verra qu'il ne manque ni d'originalité, ni d'intérêt artistique et pratique.

LA RETRAITE D'UN PHILANTHROPE

Argument.

M. Photosie, qui s'est fait une fortune considérable en dotant son pays d'une grande découverte, dépense tous les ans une partie de ses revenus en nombreux actes de bienfaisance. A côté de cette satisfaction de conscience, il s'est égoïstement réservé quelques joies intimes, qui marquent la fine originalité de sa nature. Dans le

cercle de sympathies choisies dont il a su s'entourer, il a, une à une, mis à part quelques amitiés auxquelles il se fait un devoir de donner, en témoignage de son affection, un bien durable. C'est ainsi que MM. Théodore, compositeur-musicien, et Christiandi, peintre, ont chacun, à l'heure qu'il est, leur demeure dans son domaine d'Ostia.

Mais, aujourd'hui, M. Photosie pense à lui. Il est célibataire et n'a pas de famille. Il installera son foyer au voisinage de ses amis déjà dotés.

C'est au bord de la Méditerranée que se trouve Ostia. Les affleurements du grès vert y enlacent la mer de leurs douces ondulations ou de leurs reliefs accores. C'est sur ce territoire couvert d'oliviers que M. Photosie voudrait trouver dans sa résidence toutes les bienséances physiques et morales qui conviennent à ses goûts. Il les a décrites dans une lettre à son architecte. On ne peut mieux faire que de la citer ici.

Lettre à M. P..., architecte.

Je vous demande, mon cher ami, de me faire ma maison de retraite. Vous savez que j'ai beaucoup travaillé, beaucoup observé, pas mal lu. Cela n'a fait de moi ni un optimiste, ni un pessimiste. J'aime la vie et j'entends la bien finir, en sympathie avec les hommes, en admiration devant la nature. Je laisserais dire volontiers à mes voisins que ma maison est celle du sage. J'y finirai mes jours en cultivant les lettres et les arts, au milieu d'un beau site qui reposera mes loisirs et, au

au besoin, ma paresse. Mais, comprenez-moi bien. Mon foyer sera exempt de prétention. Il tiendra le milieu entre le luxe et la simplicité. J'ai pourtant une marotte qu'il faudra satisfaire : je veux qu'aucun escalier ne trouble ma vie journalière. Je serai partout de plain-pied chez moi. Et laissez-moi vous dire que je ne serai entièrement satisfait de votre œuvre que si je m'y sens entouré d'harmonie et de formes plaisantes. Vous savez que cela ne se nourrit pas de banalités. J'ai horreur de l'excentrique; j'ai peur de l'inutilité; je n'aime pas le superflu.

Pour l'exécution de cette œuvre, le jury a été frappé de la variété des dispositifs, diversité des arrangements et des efforts que les élèves ont faits, quelquefois avec bonheur, souvent avec intelligence, toujours avec volonté, pour aboutir à l'unité d'expression dans leurs œuvres. Il faut dire que M. Photosie n'était pas commode à loger avec ses habitudes et surtout son horreur de l'excentrique, sa peur de l'inutile, son aversion pour le superflu. C'est, dit M. Trélat, un original. Dans un beau site, riche de perspectives, il veut une retraite, où sa vie propre lui donne de plain-pied l'emploi facile et agréable de ses journées. La chambre où il couchera sera tellement pourvue d'air et de vue, d'espace et de lumière, qu'il puisse passer des journées entières sans la quitter. — Ainsi, repos confortable et travail commode, il les trouvera là, dans un lieu privilégié et délicieux. Mais M. Photosie peint : il lui faut un atelier. Il aime la lecture; il lui faut une bibliothèque. Il possède quelques toiles, peu

nombreuses, mais de grande valeur; il faut qu'elles soient bien installées dans une pièce spéciale. Voilà la vie propre de M. Photosie.

D'ailleurs ce philosophe n'aime pas les choses mondaines, les grandes réunions, les fêtes où se bousculent les banalités de la vie, les tables luxueuses qu'entourent de nombreux convives; mais il a des amitiés dont il recherche le commerce. Il les attire en petit nombre chez lui; il les loge et se fait grande joie, tout en gardant ses libertés d'allure, de vivre en voisinage intime avec elles, quand elles ont accepté son hospitalité. Relativement à sa spacieuse installation personnelle, ce sont de modestes locaux de passage qu'il réserve à ceux qu'il aime et auxquels il ménage des attablées de six à huit couverts.

Souhaitons que M. Photosie et ses pareils, une fois installés dans leurs confortables villas, n'oublient pas, dans la répartition de leurs dons annuels ou testamentaires, les écoles d'artistes méritoires auxquelles ils doivent leur bien-être esthétique, et, au premier rang, cette école spéciale d'architecture, dirigée par un homme d'esprit large et souriant.

La décentralisation artistique et l'éducation du peuple.

« La décentralisation artistique — si l'on entend par là restituer aux provinces l'autonomie de sentiment et d'expression que réclament un sol, un ciel, des mœurs et des habitants particuliers ;

» L'éducation d'art des masses — si l'on prétend par là donner la libre jouissance des chefs-d'œuvre à tous, et chercher à faire pénétrer leur compréhension jusque dans l'esprit des petits et des humbles ;

» Comme corollaire découlant de ces deux propositions, sauvegarder les droits de la beauté partout où elle se trouve, tâcher de la répandre plus abondamment, même dans les moindres objets usuels. »

Telle est la mission qu'un écrivain d'art, M. André Mellerio, assigne à une jeune société, et que nous pourrions proposer comme devise à l'administration des Beaux-Arts. Aussi bien, puisque c'est toujours des jeunes que doit venir le salut, croyons-nous intéressant de rapporter ici encore quelques-unes des idées générales proposées à l'*Esthétique* par M. Georges Godin.

Par décentralisation, nous entendons, avec

M. Godin, ne pas laisser à Paris seul le monopole de la consécration artistique. Nous voulons que dans chaque province l'artiste, étant le reflet de sa contrée, trouve dans son pays les éléments qui servent à faire fructifier son rêve et qu'il n'ait pas besoin de venir demander à la grande ville cette consécration et... son pain. Le pays qui produit un artiste doit aussi le nourrir, a dit Ruskin ; lorsque, grâce à l'éducation artistique des masses, tous auront compris que la grandeur d'une nation se reconnaît à la valeur de ses artistes, le peintre, le sculpteur n'auront plus besoin de s'expatrier ; ils trouveront dans le pays où ils sont nés la pure tradition que leur ont léguée leurs aînés et l'admiration de leurs concitoyens pour les hommes qui illustrent leur province.

Même en dépit des chemins de fer, chaque province a gardé son caractère différent à cause du climat qui influe sur les habitudes et sur les mœurs. Un habitant de Nîmes ne ressemblera jamais à celui de Quimper et celui de nos côtes normandes au montagnard de la Savoie; il est donc tout naturel que chaque contrée ayant son caractère propre ait aussi ses peintres, qui ne sont que le produit de la pensée générale d'un peuple. Chaque artiste est le reflet d'une époque, la résultante de l'état d'âme général d'une contrée, le produit de la pensée de ses concitoyens. Il ne peut vivre que par l'influence ambiante et tel peintre qui voudra échapper à cette loi ne pourra faire que de piètres œuvres. Ceci résume

la théorie du milieu, de Taine. Comme nous sommes loin d'appliquer cette théorie, en envoyant à Rome les jeunes élèves de Lisieux, de Pont-l'Évêque ou de Dax ! Aussi nous connaissons les résultats. Ils sont parfois désastreux !

C'est pourquoi il faut que cette décentralisation soit ! — Il faut sous peine de nullité d'art français, que les jeunes artistes de chaque contrée trouvent dans leur pays des hommes dévoués et sincères pour leur enseigner la tradition de leurs aïeux ; il faut que chaque province ait son école à elle, représentant bien le caractère de sa région et poussant ses élèves vers une tradition nettement provinciale, étant la résultante des mœurs, du climat ; l'artiste, alors, sans rejeter sa personnalité, n'aura qu'à regarder autour de lui pour trouver mille motifs. Les Flamands et les Hollandais, pour ne citer qu'un exemple, n'ont pas fait autre chose qu'appliquer cette théorie. Les petites scènes d'intérieur de Téniers, de Van Ostade sont celles qu'ils avaient sous les yeux depuis leur enfance; entourés de gens qu'ils connaissaient parfaitement, aimant eux-mêmes ces réunions champêtres, ils avaient plus de facilité et de joie à peindre les tabagies, les réunions dansantes; aussi quelle finesse d'observation, quelle justesse d'attitudes, quelle drôlerie de mouvement ! C'est tout un coin des Pays-Bas qu'ils ressuscitent à nos yeux. L'habitant de la Bretagne, on ne saurait trop le répéter, n'est pas le même homme que celui de la Provence; et un peintre parisien ne pourra rendre que difficilement et après une longue cohabitation le caractère de l'un et de l'autre.

Pour analyser un état d'âme il faut l'avoir vécu, et bien peu d'artistes parisiens pousseront la conscience jusqu'à se faire morutiers afin de

mieux peindre les Terre-Neuvas. Celui qui, étant né au pays, l'aura quitté pour aller à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris, puis à Rome, regardera comme une déchéance de représenter des marins la pipe aux dents et les mains tachées de rogue; il préférera les compositions conventionnelles que l'on veut nous présenter comme le grand art et dont la vie, le vrai but de notre art français, est exclue. Mais celui qui n'a jamais quitté le sol natal, qui y a grandi, qui y a étudié entouré de ces hommes qu'il va peindre, celui-là connaissant leur vie, sera ému à son tour et fera pénétrer en nous son émotion. M. Godin a choisi les marins bretons pour son exemple; il aurait pu en prendre un autre. Tout le monde connaît l'*Angelus*, de Millet. Il n'est parvenu à ce grand sentiment que parce qu'il vivait constamment avec le paysan simple et travailleur. Donc, la décentralisation est utile pour l'épanouissement de l'art français.

Moyens de décentralisation.

M. Godin propose, comme moyen de décentralisation, la création de sections de l'Esthétique ou l'affiliation de sociétés analogues favorisant le développement de l'art provincial :

« En renouant davantage le présent à la tradition du passé :

» 1° Par des recherches sur les monuments

disparus ou en conservant ceux qui restent en les montrant comme exemples ;

» 2° Par des conférences plus fréquentes sur l'art provincial passé et présent;

» 3° Par des expositions des artistes régionaux ;

» 4° Par la création de musées régionaux et d'écoles de Beaux-Arts provinciales.

Nous ne pouvons qu'applaudir à cette généreuse tentative de décentralisation entreprise par l'Esthétique et les sociétés analogues. Ces sociétés devront faire tous leurs efforts pour rechercher les monuments du passé et pour empêcher, suivant le vœu de notre collègue M. Beauquier, la destruction totale ou même partielle des choses présentant un intérêt quelconque au point de vue de l'art provincial et des sites pittoresques. La nature qui est le livre de l'art, doit être respectée plus encore que n'importe quelle œuvre En tout cas ce qu'une société isolée ne pourrait faire, l'administration pourrait le réaliser, en encourageant davantage les efforts de ces associations affiliées qui font avec un zèle et un talent remarquables des conférences sur l'art provincial passé et sur l'évolution de l'art provincial moderne. Les conseils généraux, les conseils municipaux et les citoyens ne demanderont certainement qu'à contribuer à cette décentralisation, qui sera le patrimoine artistique de nos provinces.

A ce propos, sait-on qu'un programme d'ethnographie provinciale avait été présenté en vue

de l'Exposition universelle par la société d'ethnographie nationale? La réalisation de ce programme, qui avait beaucoup de bon, est devenue impossible par suite des plus extraordinaires préjugés et des mauvaises volontés les plus flagrantes. Aussi a-t-on cru devoir présenter aux Parisiens les fausses et banales manifestations de nos provinces qu'on n'a pu voir sans pitié à l'Esplanade des Invalides. Si c'est comme cela qu'on entend à Paris la décentralisation, La société d'ethnographie a organisé, ces dernières années, à Niort, à Saint-Jean-de-Luz et à Honfleur, des expositions d'art populaire fort intéressantes, avec congrès et fêtes ethnographiques. Seulement la société d'ethnographie ne bat que d'une aile... L'État devrait la protéger.

A défaut de l'État, ce mouvement de décentralisation artistique peut être puissamment favorisé par les universités provinciales. Celle de Lille vient de s'adjoindre un institut de l'histoire de l'art dont nous ne saurions trop louer l'organisation, les méthodes et les résultats. Le fondateur de cet institut est un homme de science et de volonté, dont nous sommes heureux de citer le nom : M. François Benoît. Chargé du cours de l'histoire de l'art à la faculté des lettres de Lille, M. Benoît, avec des ressources étroitement limitées, a transformé radicalement les conditions de son enseignement. Il a crée l'organe indispensable à la fonction, un institut qui comprend : 1° le laboratoire, c'est-à-dire une salle de tra-

vail avec le matériel de démonstration, une bibliothèque, des collections photographiques ; 2° la salle d'expositions ; 3° le musée des moulages ; 4° la salle du Nord où sont exposées les œuvres d'art septentrionales, françaises et étrangères.

De cet institut, comme d'un foyer, s'irradie un enseignement esthétique qui s'adresse à toutes les catégories sociales : aux étudiants des facultés, aux Élèves de l'école des Beaux-Arts, aux élèves des lycées et collèges de garçons et de filles, des écoles normales et des écoles primaires, aux amateurs qui constituent le public des conférences, au peuple qui fréquente les universités populaires. Naturellement la méthode d'enseignement ou d'exposition varie avec les différents publics. S'adresse-t-il aux jeunes filles, il se préoccupe beaucoup moins de compliquer d'une connaissance nouvelle une instruction déjà surchargée que de favoriser le développement de goûts et l'acquisition de moyens qui plus tard permettent à la femme de relever d'une note d'art et d'un reflet de beauté la parure de sa personne, l'arrangement de son foyer, l'ordonnance de sa vie.

Tout autres sont les conditions de l'université populaire. Sa clientèle est malheureusement étrangère aux préoccupations esthétiques, l'instruction primaire professant à l'égard de la beauté une indifférence que la servitude du travail et la laideur de l'industrie tournent aisément en insensibilité. Cependant, c'est contribuer au progrès social que de populariser l'aspiration et l'aptitude à l'impression artistique : car c'est gratifier les classes déshéritées d'une occasion de plaisir

et la morale laïque d'un moyen d'édification. Guider le peuple au musée, l'exhorter et l'aider à orner son logis, c'est instituer une concurrence au cabaret où le poussent le désœuvrement des jours chômés et les tristesses répulsives du foyer pauvre; enfin, démocratiser les goûts artistiques, c'est peut-être servir la cause de l'art lui même, en assurant ses créations contre le vandalisme et en lui préparant un public pour le jour où il appréciera la poésie et la grandeur du travail.

Dans ce milieu, la méthode doit viser à une culture modestement pratique et prudemment progressive par la présentation préalable de simples définitions fondamentales, formulées en termes concrets et toujours vérifiées par l'image; par la revue de courtes séries de types caractéristiques logiquement classés ; par l'application des conclusions de l'enseignement à quelques œuvres originales; par la direction de promenades méthodiques au musée. Enfin, il faut attendre beaucoup du concours toujours si dévoué des maîtres de l'enseignement primaire ; car, éclairé par des conseils, peut-être même favorisé par des prêts d'images, il donne action sur les jeunes générations, dont les aînées sont trop engourdies pour autoriser l'espoir d'une ascension générale vers une civilisation supérieure.

Ainsi, tous ont accès à cet enseignement esthétique, qui jusqu'ici était absolument sacrifié aussi bien à la faculté qu'au lycée et à l'école primaire. Nous ne saurions trop louer M. Benoît de son initiative : il est dans toute la force du terme, un bienfaiteur social, si, comme l'a dit Renan, l'art est

radieux et consolateur ». Nous souhaitons que le créateur de l'institut d'histoire de l'art à la faculté de Lille trouve beaucoup d'émules. Toutes les universités de France se doivent à elles-mêmes d'étudier et d'imiter l'œuvre qu'il a créée et qui déjà atteste sa noblesse et sa fécondité par les services rendus à la fois à l'œuvre scientifique de l'histoire de l'Art et à la vulgarisation des goûts artistiques et du respect de la beauté.

A ces moyens de décentralisation présentés par les jeunes artistes et professeurs français, il faut ajouter deux autres, auxquels nous tenons essentiellement et qui nécessitent un chapitre spécial dans un rapport du budget des Beaux-Arts : c'est l'organisation des musées du soir et des musées ambulants.

Musées du soir et musées ambulants

Cet idée est excellente en soi, et depuis longtemps déjà l'Angleterre et la Belgique l'appliquent. Sa réalisation a rendu les plus grands services à la cause des Arts industriels, en permettant aux artistes et aux artisans de continuer à s'instruire sans perdre un temps fort utilement consacré, dans la journée, à un travail rémunérateur.

Bien entendu, un musée du soir devrait être un musée d'Art décoratif avant tout : c'est surtout dans le domaine où l'Art s'allie à l'industrie

qu'une documentation constante et facile semble nécessaire, non seulement au producteur qui, par une connaissance plus sûre de la diversité des styles, arrivera à mieux comprendre la méthode rationnelle qui a produit leur éclosion et leur développement, mais à encore à ceux qui auront à apprécier les nouvelles productions, au consommateur — si l'on peut employer cette expression en matière esthétique. Le consommateur, pour les Arts appliqués à la décoration des intérieurs à notre époque, doit être tout le monde.

Il convient, en effet, que l'artiste, que l'ouvrier complètent à tout âge les notions toujours trop élémentaires qu'ils ont reçues à l'école, au collège ou dans les écoles professionnelles et qu'ils les complètent eux-mêmes, suivant leur volonté, leur talent, leurs facultés d'énergie et de persévérance. Nulle école, nul cours d'enseignement supérieur ne saurait remplir ce but : l'indépendance et la dignité de l'homme fait l'éloignent facilement de tout ce qui ressemble encore à l'école; et d'ailleurs un enseignement collectif ne conviendrait pas à un perfectionnement qui, supposant acquises les connaissances premières, doit être forcément spécialisé.

Mais, pour créer ce musée, il faudrait de l'argent, beaucoup d'argent, et cette question, c'est l'éternel obstacle, le rocher de Sisyphe qu'il faut soulever toutes les fois que l'on veut tenter un effort vers le mieux. A qui le demander, en effet, cet argent? A l'État, aux municipalités? Mais ce

n'est pas à des finances déjà lourdement obérées, sollicitées de toutes parts et que grèvent les charges des institutions existantes, qu'on peut raisonnablement s'adresser.

En Angleterre, le South Kensington Museum, le plus riche des musées d'art décoratif, fut fondé après l'exposition universelle de Londres de 1851, avec l'excédent des recettes. Je ne crois pas que le procédé puisse être appliqué chez nous en ce moment.

Il faudrait donc que l'initiative privée vînt en aide, au moins pour l'organisation première, à l'intervention de l'État : si souvent déjà la générosité des donateurs a enrichi nos musées, que, sans aucun doute, les premiers éléments d'une collection d'art appliqué se trouveraient bientôt réunis. Les reproductions du célèbre trésor d'Hildesheim, qui se trouvent au musée de Cluny, ont été exécutées par des procédés galvanoplastiques et données par M. Christofle. Des reproductions analogues seraient d'excellents modèles qui auraient dans un musée d'instruction exactement la même valeur que des pièces authentiques et partant fort coûteuses et tous les industriels du métal tiendraient certainement à honneur de contribuer pour leur part, même modeste, à l'institution d'un musée, dont eux-mêmes et l'art qu'ils représentent retireraient en premier lieu d'inappréciables avantages.

Au South Kensington, dont nous ne saurions mieux faire que d'étudier dans ses détails l'orga-

nisation, à côté des collections relatives aux arts du métal, on trouve également une bibliothèque spéciale comprenant environ 70,000 volumes, 30,000 dessins, près de 16,000 estampes et autant de photographies. Des salles de travail, le point est important, sont à la disposition des travailleurs.

On réunirait, j'en suis sûr, aussi facilement que pour les collections galvanoplastiques, les premiers éléments des séries relatives aux ouvrages spéciaux, estampes et photographies, en s'adressant toujours à l'initiative privée.

Pour le local et l'entretien du personnel, l'État devrait intervenir, mais la contribution serait peu considérable.

Il ne s'agit pas, en effet, d'élever un monument remarquable, ni de fonder une administration aux rouages compliqués, mais bien de faire une œuvre utile, capable de rendre le maximum de services aux artistes et aux ouvriers, avec le minimum possible de dépense. Il suffit donc que le local qui serait choisi, en plein centre ouvrier, soit suffisamment vaste et aéré. Tout luxe en serait banni, au moins pour les premiers temps.

Le South Kensington Museum est ouvert dans la journée et reste ouvert le soir jusqu'à dix heures. L'entrée y est payante, sauf à certains jours, mais autant pour restreindre le service de contrôle que pour donner plus de facilité aux travailleurs, on a établi un système d'abonnements qui arrive à mettre le prix d'entrée, pour toute la journée, à un peu plus d'un sou par jour.

Dans le musée, dont il appartient au ministre de proposer la création, l'entrée pourrait être également payante à certains jours. C'est, en effet, un préjugé contre lequel on ne saurait trop s'élever, une fausse conception de l'idée démocratique contre laquelle on ne saurait trop lutter, que de vouloir toujours considérer l'ouvrier comme un être absolument désarmé dans la vie, autant par la faute de son infériorité native, que par celle de l'organisation sociale, comme une sorte de *minus habens*, dont la classe bourgeoise doit organiser et payer les plaisirs et l'instruction. On entend souvent parler, sous prétexte de démocratie, de « jeter de la beauté au peuple », et les gens qui en parlent croient ainsi atteindre le summum du libéralisme social. Mais lorsqu'à Rome les libéralités des personnages consulaires faisaient jeter au peuple du pain, et des condamnés aux jeux du cirque, ce qu'il y avait au fond de ces largesses, c'était à la fois la crainte et le mépris de la plèbe. Offrir au peuple ce qu'on fait payer à la classe bourgeoise, c'est humilier les ouvriers qui ont au cœur le sentiment de leur dignité, c'est démoraliser ceux qui ne l'ont pas en leur donnant l'habitude d'attendre, comme un tribut nécessaire, l'aumône que leur fera la société.

Pour les ouvriers d'art en particulier, la plupart gagnent de 8 à 15 francs par jour, et je ne crois pas qu'ils reculeraient devant la dépense si minime que j'indiquais tout à l'heure comme

taux de l'abonnement au musée du soir, ils sauraient ainsi contribuer pour leur part au développement d'une œuvre utile à tous, et ayant payé, ils se sentiraient davantage chez eux, ils travailleraient de meilleur cœur.

Les recettes ainsi réalisées pourraient servir à la création d'une caisse de réserve destinée par la suite à des achats ; mais c'est ailleurs qu'il faudrait chercher des sommes suffisantes pour que le musée puisse, avec le secours d'une subvention légère, faire face à toutes les dépenses nécessaires à son fonctionnement.

L'exposition, pendant quelques jours ou quelques mois, de collections particulières prêtées par leurs propriétaires, comme il arrive en pays étrangers, comme il est arrivé en France pour l'Exposition universelle, permettrait de réaliser des recettes assez importantes. L'attrait que présenteraient de semblables exhibitions ne manquerait pas d'attirer de très nombreux visiteurs, et le prix d'entrée pourrait être en ces occasions, plus élevé à certains jours, tout en restant, si l'on veut, toujours inférieur à celui des salons annuels.

Enfin, nous trouverions une autre source de revenus, très importante, dans l'organisation de musées ambulants, si l'on peut ainsi dire, corollaires du musée des arts décoratifs, et qui pourraient fonctionner d'une manière analogue à celle dont ils fonctionnent en Angleterre, analogue seulement par suite des nécessités budgétaires.

Un grand nombre de villes de province, qui possèdent un petit musée, ne sont pas assez riches pour avoir un musée spécial d'art décoratif, et surtout ne pourraient jamais avoir des séries suffisamment complètes pour montrer sans lacunes le développement d'une époque ou d'un art à travers les époques. Le musée central établit des séries en double, classées par époques et par spécialités d'art : ces vitrines peuvent être expédiées, louées pour un certain temps aux villes qui en font la demande, et servir de noyau à des expositions d'art provincial auxquelles contribuent avec empressement les propriétaires d'objets d'art et d'œuvres précieuses.

La fortune du South Kensington Museum lui permet de prêter ses collections partielles, sans rémunération, en laissant les frais de retour seuls à la charge des municipalités ; mais son budget est d'environ 8 millions de francs.

D'ailleurs, une ville qui ne serait pas assez riche pour créer chez elle un musée spécial et suffisant d'art décoratif, aurait cependant le plus souvent les moyens de payer une redevance relativement modeste pour organiser pendant trois mois, six mois, une exposition dont les frais seraient d'ailleurs en partie couverts par un léger droit d'entrée, qu'il lui serait facile de percevoir.

Les écoles d'art décoratif, les écoles professionnelles, dans les villes qui en possèdent, pourraient aussi contribuer par une subvention minime à

ces expositions dont leurs élèves et tous les ouvriers d'art régionaux seraient les premiers à profiter, et la dépense imposée aux municipalités s'en trouverait d'autant diminuée.

Les collèges eux-mêmes, avec la même intelligente initiative dont ils ont fait preuve pour l'organisation de conférences littéraires accompagnées de représentations dramatiques ou de récitatifs, ne sauraient manquer d'apporter également leur contribution en organisant des visites collectives — facultatives, bien entendu, pour es élèves qui ne voudraient pas y participer — visites qui seraient accompagnées d'un commentaire ou d'une conférence.

Ce serait un pas heureusement fait vers un enseignement, même rudimentaire, de l'histoire de l'art dans les lycées et collèges.

Ces conférences pourraient être composées par des hommes éminents et documentés, à la demande de l'organisation centrale, et envoyées en même temps que les collections, pour servir à expliquer le mouvement artistique d'une époque, ou à donner les explications techniques nécessaires à la meilleure compréhension des objets exposés.

En résumé, la difficulté pour la création d'un musée d'instruction d'art décoratif résiderait surtout au début. Je crois qu'en consentant à faire simple dans les premiers temps, tout au moins en restreignant au minimum possible le personnel administratif et en n'hésitant pas à appliquer

là le principe des entrées payantes réclamé pour les autres musées, on pourrait organiser une œuvre qui rendrait les plus grands services à notre art national.

Nous pouvons constater ce que des institutions analogues ont réalisé dans les pays voisins ; et le danger menace vraiment de voir un jour les descendants des beaux ouvriers d'art qui ont si longtemps imposé à l'Europe la supériorité du goût français et de la main-d'œuvre française, subir l'inspiration de peuples beaucoup moins bien doués artistiquement, mais qui auront pu trouver, dans une plus complète connaissance des œuvres du passé, le secret de l'adaptation logique des formes esthétiques aux exigences de la vie transformée.

Conservatoire national de musique et de déclamation [1].

Je demande au lecteur la permission de lui rappeler ici ce que je disais à la Chambre à propos du Conservatoire. Il y a longtemps qu'on

(1) L'État a donné en 1902 : 103,200 francs pour le personnel, et 63,500 francs pour le matériel.

Près de 200,000 francs sont attribués aux succursales du Conservatoire et aux écoles nationales de musique dans les départements.

adresse des critiques au local du Conservatoire national de musique et de déclamation. Ces critiques sont tout à fait fondées et restent aussi vraies en 1902 qu'en 1900.

« Si vous allez vers deux heures ou trois heures de l'après-midi au Conservatoire et si vous y voyez clair, c'est que vous avez une bonne vue. Vous trouverez des couloirs où il faut circuler avec une bougie. Il n'y a pas d'installation de gaz parce que dans cette vieille bâtisse et dans ces boiseries vermoulues, on a peur continuellement des incendies. Voilà pour la vue! »

Vous me direz que la vue n'est pas absolument nécessaire dans une école de ce genre et que l'oreille y doit jouer un plus grand rôle. Voir est bien ; entendre est mieux. Je vous l'accorde. Mais si, traversant la cour intérieure, vous entrez au Conservatoire pour y entendre l'harmonie, vous serez accueilli par une telle cacophonie d'instruments de toute espèce, que vous vous demanderez comment les professeurs font pour donner respectivement et utilement leurs leçons dans une pareille maison.

Et, en effet, par suite de la mauvaise disposition des salles, on est arrivé à ce résultat que, pour ce qu'on appelle les classes silencieuses, celles de fugue et d'harmonie, les professeurs ont été obligés de les transférer dans d'autres locaux, parce que pendant qu'on enseignait la fugue dans une salle, on entendait dans l'autre,

faute de cloisons étanches, des exercices de chant et de déclamation très intéressants, mais aussi très assourdissants. Et ce ne sont pas là précisément des sources et des trésors d'harmonie.

Il y a, d'ailleurs, au Conservatoire, d'autres trésors qui valent la peine d'être conservés.

Je ne sais pas si vous avez visité la bibliothèque ; si vous la parcouriez, vous pourriez constater qu'elle renferme d'admirables collections, que c'est une très belle salle, mais absolument insuffisante. A l'heure où je vous parle, vous verriez que les partitions des maîtres de la musique n'ont pu trouver place sur les rayons, parce que ceux-ci sont déjà remplis de volumes, et que le distingué bibliothécaire, M. Weckerlin, a dû, faute d'espace libre et à son très grand regret, ranger ces partitions sur le plancher.

De même, au grand désespoir du bibliothécaire, certains bustes des grands compositeurs sont entassés dans un petit coin de deux à trois mètres carrés, visage contre visage, et ils font vraiment triste figure dans une aussi étroite situation.

Je pourrais en dire autant de la salle du musée, des salles de classe, de la salle des examens, de la salle des concours. Partout, aujourd'hui, c'est l'étroitesse, l'obscurité, l'insécurité, et ce sera peut-être demain la ruine.

Ce n'est pas seulement au point de vue de l'art et au point de vue de la sécurité publique qu'il importe de reconstruire ou de transporter ailleurs le Conservatoire. Attenant à ce vieux monument,

il y a un atelier de maréchal ferrant et une forge, par conséquent un danger continuel d'incendie; et, s'il y avait actuellement un incendie au Conservatoire, ce serait l'affaire de deux ou trois heures pour que tout fût détruit.

M. Georges Leygues, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, répondait l'an dernier à ces observations, en ces termes :

Messieurs, l'honorable M. Couyba a résumé en quelques mots très clairs les questions urgentes dont la solution s'impose et qui font l'objet des préoccupations du Parlement et de l'opinion. M. Couyba vous a dit que l'installation du Conservatoire était insuffisante et ne répondait plus aux besoins nouveaux de l'art musical et de l'art dramatique... Cette situation est des plus regrettables; il importe d'y mettre un terme dans le plus bref délai. J'ai engagé des négociations avec le précédent ministre de la guerre; je les continue avec le ministre actuel. Je compte sur son concours pour aboutir : je voudrais installer le Conservatoire sur les terrains de la Nouvelle-France et mettre en vente les terrains occupés par le Conservatoire.

Au point de vue de l'instruction des instrumentistes, il est certain que le Conservatoire est à la hauteur des besoins, puisqu'il met en circulation, chaque année, de nombreux et d'excellents virtuoses. Mais au point de vue de la composition musicale, j'estime qu'on y pense trop exclusivement au théâtre, ce qui, pour l'art dramatique lui-même, ne saurait aller aujourd'hui sans inconvénient. On ne forme des musiciens

vraiment solides et vraiment libres que par la connaissance profonde de la musique pure. Nos jeunes artistes se contentent le plus souvent d'apparences symphoniques bien plus spécieuses que franches et où l'éclat factice et l'habileté de surface cachent mal la pauvreté du fond, le défaut du plan et toutes les incertitudes de l'auteur. Peut-être serait-il bon, par exemple, de ne pas réserver une grande récompense comme le prix de Rome à des cantates-opéras et de consacrer le concours une année sur deux à la composition d'une symphonie. Mais ceci demanderait quelques développements qui dépassent les limites d'un rapport budgétaire.

M. Vincent d'Indy a démontré mieux que par des critiques les points faibles de l'enseignement du Conservatoire en instituant des conférences historiques sur matières musicales. Il y étudie la genèse des genres, condition nécessaire pour rendre un oratorio en style d'oratorio. L'année dernière, par exemple, ces conférences portaient sur la sonate, la sonate pour piano, la sonate pour violoncelle, et étaient suivies d'une série d'auditions de sonates historiquement coordonnées, de manière à présenter un développement organique et complet. Et M. Vincent d'Indy créa tout cela avec des ressources de quartier, dérisoires au début, comme pour mieux accuser la nécessité de la réforme de l'enseignement de la rue Bergère, de ses cours, de ses concerts, de ses méthodes et de ses préjugés.

Au point de vue de l'enseignement du chant, on forme au Conservatoire des chanteurs par des procédés de psittacisme. C'est toujours la vieille méthode empirique, à laquelle il est temps de substituer enfin une méthode rationnelle, scientifique et moderne, sous peine de faillite artistique. A défaut de chanteurs, le Conservatoire forme-t-il du moins scientifiquement des musiciens ? « Les humanités » musicales ne sont enseignées à personne, c'est-à-dire que l'enseignement normal du style et du chant, avec base solide de connaissances historiques et démonstrations par l'étude raisonnée et coordonnée des compositeurs, est encore à instituer.

C'est une faculté de musique qu'il s'agirait de créer au lieu d'une série de petits « beuglants » supérieurs. La suppression des ridicules concours et prix s'ensuivrait. Pour mieux juger de cette infériorité, il suffit de voir, par opposition, ce que M. Vincent d'Indy a créé. Aux serinettes du Conservatoire il a substitué l'enseignement des styles et l'histoire des styles. On y étudie méthodiquement et l'on y interprète, en tâchant de faire revivre leurs styles, Haændel ou Bach, dans le même esprit qu'à la Sorbonne on explique et on traduit Montaigne et Rabelais, en attendant Malherbe et Bossuet.

Réflexion faite, nous ne résistons pas au désir de publier ici quelques extraits du discours-programme prononcé le 2 novembre 1900, à l'inauguration de l'école de chant, par M. Vincent

d'Indy. L'art officiel, qui l'emporte d'ailleurs sur d'autres parties, y trouvera l'indication d'une méthode historique et un ensemble de vues aussi nouvelles que profondes, inconnues jusqu'ici en France et même ailleurs. Je suis d'autant plus à l'aise en publiant ces lignes que je n'ai jamais vu M. Vincent d'Indy et que je ne connais de lui que son œuvre musicale publique. Si l'art officiel profite de ces remarques et de ces méthodes, le lecteur estimera que les avoir publiées n'est pas peine perdue.

Il y a dans l'art une partie métier qu'il est nécessaire, qu'il est indispensable de posséder à fond lorsqu'on se croit appelé à la carrière artistique. Tout instrumentiste, tout chanteur, tout compositeur, doit, avant toutes choses, se rendre maître absolu de la technique de son instrument, de sa voix, de son écriture musicale; j'indiquerai tout à l'heure la méthode que je crois devoir être employée à cette fin. Mais lorsqu'on en est arrivé là, lorsqu'on est capable de se tirer sans accroc de concertos émaillés des traits les plus scabreux, de voltiger avec succès au travers de vocalises les plus compliquées, d'aligner d'une façon congrue les contrepoints les plus sévères et même de mettre sur pied une fugue correcte, il faudrait bien se garder de croire que c'est là le terme de l'éducation et que, pour avoir surmonté, souvent avec peine, toutes ces difficultés, on soit devenu un artiste consommé; c'est précisément le contraire, et, si l'on s'arrête à ce point qui n'est, à proprement parler, qu'à moitié route, on risque, neuf fois sur dix, de rester toute sa vie un demi-savant, partant, un médiocre. Ces premières études nécessaires, qui ne sont autre chose que l'équivalent des mouvements d'assouplissement dans l'exercice militaire, seront classés, dans l'école

dont je parle, sous la rubrique : Enseignement du premier degré.

Mais, là où finit le métier, l'art commence.

Et c'est alors que la tâche des professeurs sera, non plus d'exercer les doigts, le larynx, l'écriture des élèves, de façon à leur rendre familier l'outil qu'ils auront à manier, mais de former leur esprit, leur intelligence, leur cœur, afin que cet outil soit employé à une besogne saine et élevée, et que le métier acquis puisse ainsi contribuer à la grandeur et au développement de l'art musical. Ne nous y trompons point, ce que nous devons chercher dans nos travaux d'art, ce n'est pas le profit, ce n'est pas même la gloire personnelle, résultat éphémère et sans portée, non, nous devons viser plus haut, nous devons voir plus loin : le vrai but de l'art est d'enseigner, d'élever graduellement l'esprit de l'humanité, de servir, en un mot, dans le sens du sublime « dienen », que Wagner met dans la bouche de Kundry repentante au troisième acte de Parsifal.

Et je ne crois pas qu'il existe au monde une mission plus belle, plus grande, plus réconfortante que celle de l'artiste comprenant de cette façon le rôle qu'il est appelé à jouer ici-bas.

Ce sera donc non seulement une instruction artistique, mais encore une véritable éducation spirituelle que les élèves auront à recevoir dans cette seconde phase, la plus importante de leurs études. Tel sera le but de l'enseignement du second degré que je qualifierai d'enseignement artistique, par opposition aux travaux purement techniques du premier degré. Il ressort de là que cet enseignement du premier degré sera confié, dans mon projet d'école idéale, à des artistes de talent, possédant à fond les matières qu'ils sont chargés de communiquer aux élèves. Quant aux cours du second degré, ils ne pourront naturellement être donnés que par des compositeurs ou des exécutants ayant fait de sérieuses études de composition.

Mais, pour atteindre le but, il est indispensable que ces deux sortes d'enseignement soient coordonnées d'une manière logique; j'en arrive donc à la méthode qui me semble la meilleure et la plus pratique pour obtenir le résultat désiré. L'art, dans sa marche à travers les âges, peut être ramené à la théorie du microcosme. Comme le monde, comme les peuples, comme les civilisations, comme l'homme lui-même, il traverse de successives périodes de jeunesse, de maturité, de vieillesse, mais il ne meurt jamais et se renouvelle perpétuellement. Ce n'est pas un cercle fermé, mais une spirale qui monte toujours et toujours progresse. Adoptant ce même système microcosmique à l'organisation de mon école idéale, je prétends faire suivre aux élèves la marche même que l'art a suivie, en sorte que subissant en leur période d'étude les transformations subies par la musique à travers les siècles, ils en sortiront d'autant mieux armés pour le combat moderne, qu'ils auront vécu pour ainsi dire la vie de l'art et se seront assimilé dans leur ordre naturel les formes qui se sont logiquement succédé dans les diverses époques du développement artistique.

Ce système sera appliqué d'une façon générale aussi bien aux jeunes gens qui se destinent à la carrière de compositeurs qu'aux chanteurs instrumentistes, car il sera tout aussi profitable à ceux-ci de savoir chanter convenablement une monodie liturgique ou de pouvoir jouer, dans le style qu'il convient, une sonate de violon de Corelli, qu'aux compositeurs d'étudier la structure d'un motet ou d'une suite; et cette éducation méthodique aura, de plus, l'avantage de faire passer en revue aux élèves toutes les belles œuvres anciennes et modernes qu'il leur importe de connaître, d'éveiller conséquemment en eux des sentiments d'amour, d'admiration, d'enthousiasme pour les hautes manifestations de l'esprit humain et d'élever leur âme fortifiée par cette saine et substantielle nourriture jusqu'aux sommets de la philosophie de l'art.

Il faudrait aussi dire un mot, pour finir, de la façon souvent étrange dont se recrutent les professeurs de notre Conservatoire. Un incident récent, l'éviction de la candidature de M. Lassalle, en fournirait le prétexte. Mais c'est ici le devoir du Gouvernement. C'est à lui qu'il appartient de surveiller l'emploi des subventions consenties par les contribuables, en vue du progrès de l'enseignement national et non du triomphe de telle ou telle coterie.

LES THÉATRES

La suppression de la censure.

Avant de passer aux théâtres subventionnés, peut-être convient-il de parler de la censure, institution d'Etat s'il en fut.

Faut-il instruire à nouveau le procès de la censure? Sans doute, puisqu'il est des morts qu'il faut qu'on tue. Ah! s'il était vrai que le ridicule tue en France, il y a longtemps que dame Anastasie serait morte — et enterrée. Plusieurs fois condamnée et exécutée au nom de la liberté, elle ressuscita toujours avec la réaction.

Aujourd'hui, se sentant menacée, elle ne sait

trop quelle figure faire. Tantôt elle joue la mégère apprivoisée; elle se fait toute petite, très humble, bien sage, ne voulant de mal à personne, souhaitant du bien à tout le monde; elle promet d'être à l'avenir intelligente, libérale, voire accommodante; tantôt, comme prise d'un accès soudain, elle tempête et fait rage et, coup sur coup, interdit trois pièces : les *Avariés*, de M. Brieux; *Ces Messieurs*, de M. G. Ancey; *Qui trop embrasse*, de M. F. de Croisset.

Ces contradictions, ces soubresauts qu'explique sans doute le pressentiment d'une mort prochaine, nous sont une nouvelle preuve de l'illogisme de cette institution. Doucereuse, ou violente, la censure n'en reste pas moins odieuse en principe, et en fait ridicule et inutile. Nous l'allons établir d'une façon aussi simple que probante. Il nous suffira pour cela de résumer brièvement son histoire, c'est-à-dire l'histoire de ses tracasseries, de ses vexations, de ses sottises. Ce sera là le meilleur des réquisitoires.

L'ancien régime.

La censure préventive est un legs de l'ancien régime. Cette institution était dans la logique d'une monarchie absolue et d'une époque qui ne reconnaissait pas la liberté de penser. Toute-

fois on n'a pas assez remarqué que la censure préventive n'a été instituée qu'au commencement du dix-huitième siècle, c'est-à-dire au moment même où la monarchie décline, où la raison humaine chaque jour plus consciente de ses droits prétend à la direction des esprits, soumet toutes les institutions politiques, religieuses et sociales à la critique du libre examen, dénonce les abus et revendique des réformes. Contre cette force de la pensée libre, la vieille et débile monarchie dresse cette barrière : la censure préventive. C'est de 1706 que date l'organisation régulière et définitive de cette police des théâtres.

Voici, dit un censeur, M. Hallays-Dabot, comment fonctionnait la censure vers 1730 et comment elle fonctionnera jusqu'en 1789. Parmi les censeurs royaux attachés à la grande-chancellerie et chargés de l'examen des livres, le garde des sceaux choisissait une personne qui, en conservant sa position auprès de lui, en occupait une nouvelle à la lieutenance de police. Cette personne était chargée de la surveillance des théâtres et prenait le titre de censeur de la police. Quand des œuvres dramatiques soulevaient des questions religieuses, l'archevêque déléguait un docteur en Sorbonne, qui examinait l'ouvrage à ce point de vue particulier. Quelquefois aussi les auteurs obtenaient un autre censeur que le censeur de la police. Les pièces étaient envoyées au secrétariat général de la lieutenance, bureau duquel relevaient les théâtres. Après l'examen du censeur, c'était le lieutenant de police qui autorisait. Mais on verra de quelles influences il était obligé de tenir compte : un jour, c'était le Parlement, un autre jour, l'archevêché qui s'effarouchait d'une tra-

gédie. Tantôt un ministre avait peur d'un scandale, et tantôt la cour redoutait une allusion. La police était faite dans chaque théâtre par un exempt, mais cet exempt jouait uniquement le rôle que l'officier de paix remplit aujourd'hui.

Avant 1706, le théâtre a presque toujours joui d'une entière liberté. En dépit du Parlement et de l'Eglise, toujours disposés à sévir dès que la morale, la politique ou la religion étaient en jeu, les rois, très libéraux en l'espèce, Louis XII, François I[er], Henri III, Henri IV, Louis XIV, ont favorisé la libre éclosion du génie dramatique français. Richelieu, le terrible cardinal lui-même, n'édicte pas de mesure préventive contre la liberté du théâtre, et s'il défère le *Cid*, où se trouve pourtant une si inopportune apologie du duel, à une juridiction, ce n'est pas au Parlement, c'est à l'Académie qu'il a recours pour juger le chef-d'œuvre incriminé. Louis XIV, en dépit des cabales forcenées des vrais et des faux dévots, autorise *Tartufe* et *Don Juan*. Et nous, républicains du vingtième siècle, nous serions moins libéraux que Richelieu et Louis XIV!

Que les partisans de la censure préventive viennent nous dire quels grands scandales ont marqué cette ère de liberté théâtrale, liberté de fait s'entend, car alors personne ne songeait au principe! Au contraire, comme ce théâtre est spontané, vivant, populaire, de Pierre Gringoire, le prince des sots, à Molière, le prince des génies

comiques! quelles œuvres franches et vigoureuses! quelle fécondité! quel épanouissement magnifique du génie dramatique!

A partir de 1706, avec l'institution de la mesure préventive, les sottises commencent.

Cherrier, l'auteur de *Polissoniana* (quel admirable gardien de la morale publique!), interdit *L'Actrice nouvelle*, de Poisson. Il flaire des allusions politiques! Aujourd'hui, comme jadis, les gouvernements ne redoutent rien tant que cela, et c'est tout le secret de leur sollicitude pour la censure.

Crébillon tracasse les « philosophes », et en particulier Voltaire. Il interdit *Mahomet*. Non qu'on eût peur alors du grand Turc, mais il était question de religion, de fanatisme. Et puis la pièce était de Voltaire!

Il serait fastidieux d'énumérer toutes les pièces inédites, ou condamnées à être remaniées. Nous relaterons seulement l'incident le plus fameux de cette période qui précède la Révolution, la lutte de Beaumarchais contre la censure, pour faire jouer son *Mariage de Figaro*. Tenace, insinuant, impertinent, Beaumarchais intéresse à sa cause toute la cour. La Reine Marie-Antoinette sollicite pour lui. Le roi tient bon. Il déclare, par devant la reine, que « certainement on ne jouera pas cette pièce. » Un autre se serait déclaré vaincu. « Le roi ne veut pas qu'on joue ma pièce, s'écrie Beaumarchais, donc on la jouera. » Et, le piquant de l'histoire, c'est qu'il eut rai-

son : la pièce fut jouée et portée aux nues. Rien ne saurait mieux démontrer l'inutilité de la censure.

Voilà une œuvre qui bafoue toutes les institutions de l'ancien régime, une œuvre révolutionnaire, d'une ironie formidable. La censure refuse jusqu'à six fois l'autorisation de la jouer. Le roi approuve les censeurs. Mais sous la pression de l'opinion, le roi cède enfin. A quoi a servi la résistance? à fouetter l'enthousiasme, à enfiévrer l'esprit public jusqu'au paroxysme.

La censure sous la Révolution.

La Révolution laissa d'abord subsister la censure. Suard, censeur sévère avant 1789, devint censeur indulgent après. Le succès va aux pièces politiques ou patriotiques. Le *Charles IX* de M. Chénier, est joué avec l'autorisation de l'Assemblée nationale. « *Figaro* a tué la noblesse, s'écrie Danton, *Charles IX* tuera la royauté ». On acclame *Brutus, la Mort de César.* Partout, le public trouve prétexte à allusions. Il en trouve dans *Athalie et Iphigénie en Aulide.* Lorsque Talma joue la *Liberté conquise* ou le *Despotisme renversé*, l'enthousiasme va jusqu'au délire.

Le 11 janvier 1790, l'Assemblée nationale discute la loi sur la liberté des théâtres. L'abbé Maury défend la censure. Chapelier, rapporteur,

et Robespierre l'attaquent. Le premier est dans la tradition de l'Église, car la censure est d'origine ecclésiastique; les seconds expriment la pensée moderne. Déjà est formulé l'argument décisif : « L'opinion est le seul juge de ce qui est conforme au bien. » Robespierre convainc l'Assemblée et la censure est supprimée.

« Pendant trois ans, le théâtre jouit d'une liberté absolue. En a-t-il abusé? On peut très carrément répondre : non, si, surtout l'on se reporte à l'époque fiévreuse et profondément troublée où la censure a été supprimée. Certes quelques excès ont eu lieu et il a fallu interdire des pièces après la première représentation. Mais si la liberté comporte avec elle quelques abus, elle vaut encore mieux que l'arbitraire et il est préférable d'agir sur des faits que sur des hypothèses. Que l'on compare d'ailleurs ces trois années de liberté avec celles qui suivirent le rétablissement de la censure en 1794 et, quelque opinion que l'on professe, le choix sera vite fait. » (Rapport de M. Guillemet, 1891.)

La Convention rétablit la censure. Il faut avouer que cette Assemblée, agitée de tant de grands soucis, n'était guère disposée à s'occuper de l'art pur et à défendre l''intégrité des chefs-d'œuvre, alors que la grande affaire était l'intégrité du territoire et de la République. Aussi ne voit-on à cette époque, dans les représentations des œuvres dramatiques, qu'une occasion de manifester ses sentiments politiques.

On a conservé et nous avons parcouru, dit M. Vivien (Etudes administratives), les feuilles remises en exécution de cet arrêté et les notes des administrateurs du temps. Rien n'y peint mieux cette époque. Dans l'espace de trois mois, sur 151 pièces censurées, 33 sont rejetées et 25 soumises à des changements. Tout l'ancien répertoire est examiné. La censure déclare mauvais les ouvrages les plus irréprochables : presque toutes les comédies de Molière, *Nanine*, *Beverley*, *Henri VIII*, *Jean-sans-Terre*, *Calas*, *Horace*, *Charles IX*, *Mérope*, *Macbeth*, *Bajazet*, *Fénelon*, *le Glorieux*, *les Jeux de l'amour et du hasard*, *le Dissipateur*, *le Joueur*, *l'Avocat Patelin*, *Andromaque*, *Phèdre*, *Britannicus*, etc., etc. Elle exige des corrections dans le *Devin du Village*, *le Père de famille*, *la Métromanie*, dans le *Guillaume Tell* de Lemierre, bien qu'à titre de passe-port on lui donnât pour second titre les *Sans-Culottes suisses*. Le dénouement de *Brutus* et celui de la *Mort de César* doivent être changés; *Mahomet* est interdit comme chef de parti.

Dans *Paméla*, pièce de François de Neufchâteau, un gentilhomme jouait un rôle convenable : dans la nuit qui suit la première représentation, auteur et comédiens sont arrêtés et jetés à Sainte-Pélagie.

Le dernier Jugement des Rois, de Sylvain Maréchal, est imposé au théâtre. Trois membres de la Convention accompagnent eux-mêmes l'auteur, lorsqu'il lit sa pièce aux comédiens et comme de Grandmesnil, un des acteurs, faisait quelques objections, disant qu'il avait peur d'être pendu si les rois revenaient : « Voulez-vous être pendu pour n'avoir pas reçu la pièce ? » dit un des con-

ventionnels. Cet argument irrésistible fait accepter la pièce à l'unanimité.

La censure est impitoyable pour tout ce qui peut rappeler l'ancien régime, elle efface les noms de monsieur, madame, comte, marquis, baron, duc, prince, le roi, et à un moment celui de Dieu. Au lieu du vers fameux :

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,

elle fait dire à Molière :

Ils sont passés ces jours consacrés à la fraude.

A l'Opéra même dans *Castor et Pollux*, on ne chante plus :

Présent des Dieux, doux charme des humains,
O divine amitié, viens pénétrer mon âme.

la censure fait chanter :

Présent du ciel, délice des humains,
O céleste Raison, viens éclairer mon âme.

M. Janin, dit M. Hallays-Dabot, a eu la bonne fortune de rencontrer un exemplaire du *Misanthrope*, revu et corrigé par un rimeur patriote. Il faut voir avec que, courage le bon citoyen a remis au pas ce pauvre Molière. Les petits marquis, le vicomte, il les supprime ; le roi Henri II, il le raye de la chanson ; il rogne l'or qui couvre les basques plissées de l'exempt ; le style, il l'habille à la mode du temps ; plus de commandement du roi, plus de roi même, plus d'Etat : un décret, Paris, des mots vagues ; enfin, c'est un effort continuel pour

faire descendre l'immortel chef-d'œuvre au niveau de l'époque. Dans le *Déserteur*, aux mots : « Le roi passait, » on substitue cette ineptie : « La loi passait. » Dans la *Mort de César*, le président du tribunal révolutionnaire, Gohier, refait le discours d'Antoine, qui était trop modéré.

Dans la tragédie de Chénier, *Timoléon*, les tirades contre le despotisme étaient pour plaire aux conventionnels. Il semble qu'ils ne pouvaient demander davantage que l'assassinat de Timophane, l'intrigant insatiable, et la justification du crime dans ces vers prononcés par le meurtrier :

. . . . Pour frapper un perfide,
J'ai violé la loi, qui défend l'homicide ;
Mais les rois ne sont pas protégés par la loi,
Et, magistrat de nom, Timophane était roi.

Cependant, à la répétition, Julien de Toulouse et plusieurs de ses collègues se fâchent. Ils portent plainte au Comité de Salut public et forcent Chénier à retirer sa tragédie.

Dans *le Menteur*, de Corneille, on estropie un vers, afin de remplacer la place Royale par la place des Piques. Dans une pièce intitulée *le Bourru bienfaisant*, l'acteur jouant aux échecs, s'écriait : « Echec au roi ! » il lui est enjoint de dire désormais : « Echec au tyran. »

En revanche, quelles pièces autorisait la censure : *Encore un Curé*, *la Papesse Jeanne*, *la Mort de Marat*, *Plus de Bâtards en France!*

Les théâtres vont au-devant des mutilations :

ils annoncent qu'on a changé la qualification des personnages suspects. L'Ambigu-Comique écrit que dans toutes les pièces anciennes on a substitué à la scène le mot de citoyen à celui de monsieur. Le répertoire de l'Opéra-Comique est terminé par cette note : « Les pièces ci-dessus avec l'apostille arrangée sont celles où jadis il y avait des grands seigneurs et qu'on a remises à l'ordre du jour. Quant aux autres qui ne sont pas apostillées, c'est qu'elles n'étaient point dans le même cas et qu'il n'y avait rien qui rappelât l'ancien régime. »

L'Opéra est devenu le Théâtre de la République ; la Comédie-Française s'appelle successivement : Théâtre de la Nation, Théâtre du Peuple, Théâtre de l'Égalité. Le Théâtre Molière prend le titre de Théâtre des Sans-Culottes. On a le Théâtre Patriotique, le Théâtre de la Liberté, le Théâtre de la Montagne, le Portique français ou Club de la Révolution, le Théâtre des Comédiens républicains, le Théâtre des Victoires nationales et même le Théâtre de la Pantomime nationale, dont le directeur écrivait en 1798 au ministre de l'intérieur : « Il faut nationaliser la pantomime. »

Faut-il s'étonner que dans la tourmente révolutionnaire la flamme naissante et débile encore de la liberté ait été violemment éteinte. Que d'autres chicanent la Convention, et, selon le mot magnifiquement trivial de Victor Hugo, qu'ils cherchent des poux dans la queue des

lions. Nous ne voulons nous souvenir que d'une chose, c'est que la Convention a sauvé la Patrie et la République.

La censure sous le Consulat et l'Empire.

La censure a retenu le mot du premier consul: « Qu'ils s'amusent, qu'ils dansent, mais qu'ils ne mettent pas le nez dans les conseils du Gouvernement ! » La guerre aux allusions recommence. *Mérope*, *la Mort de César*, *Héraclius*, *Athalie*, *Britannicus* et d'autres pièces sont interdites, mutilées ou remaniées. « Irez-vous ce soir au Théâtre-Français, disait le censeur Lemontez, entendre Racine corrigé par Lemontez ? »

C'est le triomphe de la littérature de commande. Les théâtres jouent des pièces par ordre, Fouché, ministre de la police, inspire les dramaturges officiels. Jamais l'art dramatique ne fut plus dégradé. Les chefs-d'œuvre des siècles précédents sont déshonorés, et pas un chef-d'œuvre nouveau ne paraît sur la scène.

La censure sous la Restauration.

Avec moins de brutalité, la censure continue son œuvre sous Louis XVIII, avec cette différence toutefois qu'elle tend à substituer l'idée royaliste

aux idées républicaines et bonapartistes. Mais le public proteste bruyamment contre la censure. Le parterre se fâche un soir qu'il s'aperçoit que les comédiens passent certaines phrases politiques du *Mariage de Figaro*. Les œuvres de Voltaire ne doivent pas être nommées sur la scène. Un soir le nom du grand écrivain est prononcé dans les *Nouveaux Adelphes*, à l'Odéon. Aussitôt les applaudissements éclatent, l'enthousiasme gagne la salle, la représentation est interrompue.

Avec l'avènement de Charles X, la censure se fait d'abord plus large, plus tolérante.

Mais bientôt la lutte recommence entre le gouvernement et le public. Le public applaudit *Tartufe*. La censure supprime tout ce qui a trait à la religion. C'est alors qu'elle prohibe la fameuse salade de barbe de capucin.

La censure après 1830.

Abolie par la Révolution de 1830, la censure est rétablie en 1835.

L'enquête de 1849 nous apprend que de 1835 à 1848, cent vingt-trois ouvrages ont subi des interdictions partielles, conditionnelles ou absolues. C'est dire que la censure n'a pas chômé sous la monarchie de Juillet.

La Révolution de 1848 l'abolit à nouveau. Mais la réaction l'emporte bientôt, et son premier soin est de supprimer la liberté théâtrale. Au mois de juillet 1850, M. Baroche, ministre de l'In-

térieur, propose à la Chambre le rétablissement de la censure, qui fut voté sans hésitation.

La censure impériale.

Ce qui caractérise la censure du second Empire. c'est la plus large tolérance pour les pièces d'une moralité douteuse et la sévérité la plus étroite pour les pièces politiques. M. Hallays-Dabot fait connaître d'ailleurs les instructions données aux censeurs par M. de Morny. Le ministre, dit-il, fait appeler dans son cabinet la commission d'examen, et lui tient un langage dont voici, non les termes rigoureusement textuels, mais le résumé exact : « La censure devra quelque peu modifier sa façon d'agir. Moins de liberté sur certains points, les circonstances l'exigent. Ainsi *Richard d'Arlington*, qui allait être repris, ne sera point autorisé. A d'autres points de vue, parfois plus de circonspection, parfois aussi une latitude plus grande laissée au théâtre. » Le ministre explique ses instructions. Il ne connaît que deux actes de la censure, tous les deux lui paraissent déplorables : *Mercadet* a été autorisé, la *Dame aux Camélias* est interdite. Vinrent ensuite, d'une part, les observations sur le rôle et l'importance des financiers dans l'État, d'autre part, des remarques morales et personnelles sur les femmes entretenues et sur l'innocuité de ces tableaux de mœurs. Cette exposition de principes fut faite avec cet esprit net et ces formes polies

qui caractérisaient M. de Morny. La conclusion naturelle était l'autorisation de la *Dame aux Camélias.* » Comme voilà bien peinte la censure impériale!

Ainsi admonestés, les censeurs sont indulgents aux pièces comme la *Belle Hélène et la Grande-Duchesse,* de quoi nous ne saurions les blâmer, mais ils se rattrapent sur les pièces touchant aux questions politiques, sociales ou religieuses. Elle interdit *Les Blancs et les Bleus*, d'Alexandre Dumas, *Lorenzaccio*, de Musset, *Mademoiselle de la Seiglière*, de J. Sandeau, les *Lionnes pauvres*, le *Fils de Giboyer,* d'E. Auguier, *Notre-Dame de Paris*, de Paul Foucher, *Séraphine*, de V. Sardou, les *Deux Reines,* de Legouvé. Parfois la censure ne se contente pas d'interdire ou de mutiler une œuvre, il lui arrive, pour faire montre de son zèle, d'y ajouter de son cru ; c'est ainsi qu'en 1855, M. Paul Meurice ayant présenté *Paris*, panorama historique qui passait en revue l'histoire de la capitale, le directeur de la Porte Saint-Martin, sur les indications de la censure, supprime les derniers tableaux représentant des épisodes de l'époque révolutionnaire et y substitue un tableau, en forme d'apothéose, de la France impériale de 1804. M. P. Meurice eut beau protester, on passa outre. Le public applaudit un tableau final représentant Napoléon Ier distribuant les aigles au Champ-de-Mars. « L'auteur républicain était ainsi devenu agent impérialiste malgré lui. » (Voir rapport Guillemet, page 619.)

La censure depuis 1870.

La censure républicaine — ces deux mots hurlent d'être accouplés — a-t-elle été moins arbitraire que la censure impériale? La réponse est facile à faire : il n'y a qu'à établir son bilan. La censure préventive interdit l'*Officier bleu*, le *Pater*, l'*Homme de Sedan*, *Yvan le Nihiliste*, *Une Journée parlementaire*, *Mais quelqu'un troubla la Fête*, la *Question des Huiles*, *Décadence*, les *Avariés*, de M. Brieux, *Ces Messieurs*, de M. G. Ancey. La censure répressive a interdit, après une ou plusieurs représentations, *Thermidor*, la *Fille Élisa*, la *Liqueur d'or*, *Mahomet*, l'*Homme à l'oreille coupée*, la *Cage*, *Qui trop embrasse*, *l'Outrage*, etc.

Mais ce n'est pas tout : il y a, en matière de censure, comme en économie politique, ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas. Ce qu'on voit, c'est l'interdiction ; cela est brutal, mais cela est franc. Ce qu'on ne voit pas, c'est le « tripatouillage » avant l'autorisation de jouer. MM. les censeurs l'avouent — ingénuité ou cynisme! — très explicitement dans la note suivante remise à la commission de 1891 :

Pour ce qui est des pièces modifiées, il est impossible d'en dresser une liste. Si l'on excepte les œuvres littéraires jouées sur nos scènes principales, toutes les pièces (vaudevilles, opérettes, revues) subissent des modifications de scènes ou de mots plus ou moins im-

portantes, modifications qui sont faites après accord entre les auteurs et les inspecteurs des théâtres.

Comment se fait cet accord? M. Got va nous l'apprendre.

Il faut être juste, dit-il : depuis trente ans la censure est exercée d'une façon tout à fait modérée. Ici je dois dire que généralement les auteurs ont recours à une petite ruse qui consiste à donner aux censeurs une pâture. Il faut bien que ces derniers signalent leur présence! Alors, on leur donne à dévorer quelque chose ; on glisse dans la pièce des mots ou des détails de mise en scène impossible! Les censeurs dévorent cela en conscience ; mais ils sont au courant, eux aussi.

Ce manège entre les censeurs et les auteurs peut paraître à certains fort plaisant. Nous trouvons, pour notre part, ce jeu plus digne d'écoliers que d'écrivains. Quant MM. à les censeurs, s'ils n'ont d'autre rôle que de se prêter à semblables facéties, leur utilité paraîtra à tous les hommes de bon sens plus que douteuse. Le peuple ne paye pas de lourds impôts pour entretenir les gaietés de la censure.

En somme, sous la troisième République, elle n'a guère été plus libérale que sous les régimes précédents; la *Fille Élisa* était jouée à Bruxelles pendant qu'elle était interdite à Paris ; ni guère moins ridicule : un censeur sous la Restauration demanda la suppression de la salade de barbe de capucin ; un censeur sous la troisième République demande à M. Georges Ancey la suppression de cette phrase :

« Je viens de voir le curé de Notre-Dame-de-Lorette, » parce qu'il appartenait à cette paroisse et qu'il craignait qu'on ne froissât son curé. » (Déposition de M. Georges Ancey.)

Les arguments de la défense.

La censure préventive, tout le monde tombe d'accord sur le principe, est un anachronisme absurde dans un pays qui se pique de liberté de pensée, dans le pays de la déclaration des Droits de l'Homme. M. L. Bourgeois, devant la commission d'enquête de 1891, ne faisait aucune difficulté de l'avouer.

Je dois reconnaître avec vous, comme député républicain, qu'il y a dans la censure actuelle quelque chose qui me choque, qui heurte l'ensemble de mes idées : c'est cet arbitraire qui permet à des fonctionnaires d'attenter peut-être, à un moment donné, à la liberté de penser d'un auteur ou d'un écrivain.

Ceux qui réclament aujourd'hui le maintien de cette institution arbitraire disent qu'elle est nécessaire pour la sauvegarde de la morale publique, pour l'ordre politique et social, pour la sécurité de nos relations extérieures.

Examinons chacun de ces trois arguments.

1° La censure et la morale publique.

Les moins prudes affirment qu'à cet égard, la censure est non seulement inutile, mais nuisible.

Voulez-vous savoir comment la censure protège l'art, disait à la tribune notre éminent collègue M. Millerand, vous n'avez qu'à jeter un coup d'œil sur certaines chansons débitées tous les soirs dans les cafés-concerts, chansons où il n'y a rien, ni talent, ni esprit ; mais des gravelures obscènes, dont les interprètes s'attachent à mettre en relief tous les détails quand ils n'en ajoutent pas.

Mais qu'une véritable œuvre d'art, d'une haute portée sociale et humaine soit soumise au visa des censeurs, ils flaireront aussitôt l'immoralité.

Tout le monde a bien compris que la *Fille Elisa* n'a pas été interdite pour deux ou trois phrases du premier acte, dont la censure ne nous a jamais fait l'honneur de nous demander la suppression, que, pour mon compte, j'aurais consentie de suite, et je ne doute pas un moment qu'Ajalbert eût fait comme moi. Non, comme je le dis dans ma lettre imprimée, elle a été interdite à cause du personnage bas qui est l'héroïne de la pièce, à cause de la question sociale soulevée par la plaidoirie du second acte, à cause peut-être du tableau épouvantant du silence dans le régime actuel de la prison, qui a hypocritement substitué à la torture physique une torture morale plus atroce. (*Lettre d'Edmond de Goncourt.*)

Et ces mêmes censeurs, qui interdisent la *Fille Elisa*, autorisent le *Vieux Marcheur* et le *Billet de Logement!* Que voilà la moralité publique bien gardée!

Et, chose tout à fait regrettable, le Gouvernement n'est pas seulement responsable de la censure, il en est le complice. M. Maujan a défendu cette thèse avec beaucoup de bon sens.

Le théâtre, disait-il à la commission de 1891, s'adresse au public, et dans quelle situation, actuellement se trouve le public? Dans la situation d'un complice. Il a la censure, il se repose sur la censure. Il va au café-concert, il y mène sa femme et ses filles. Oui, messieurs, les choses se passent ainsi dans le petit commerce. On se dit : « Le Gouvernement a passé par là ; la chanson que Mlle Une Telle va chanter a reçu l'approbation gouvernementale, nous pouvons l'entendre. »

M. le Ministre. — C'est un peu paradoxal.

M. Maujan. — Je vous demande bien pardon les choses se passent ainsi. Depuis que je fais partie de la commission, je suis allé au café-concert et j'y ai recueilli des observations intéressantes. J'ai parfaitement remarqué, dans les cafés-concerts, l'impression que je vous signale de la part des pères de famille.

Cependant j'ai remarqué qu'en général le public ne fait pas fête aux chansons déplacées. J'en ai été étonné, je m'attendais à constater le contraire. J'ai acheté quelques-unes de ces chansons : je ne suis ni pudibond ni vertueux, et cependant cette littérature m'a dégoûté. Mais ces exagérations ne plaisent pas au public; il les supporte parce qu'elles sont autorisées.

M. le ministre a cité l'opinion de Victor Hugo dans l'enquête de 1849 devant le conseil d'État. Il disait qu'il ne fallait pas faire du public un complice, mais un juge.

Le jour où l'on dira au public : On va chanter toute espèce de chansons devant toi ; si elles ne te conviennent pas, tu les interdiras; — je vous

assure qu'à partir de ce jour-là le public se montrera un juge très sévère, et quand on lui dira des cochonneries, ces cochonneries ne reparaîtront pas une seconde fois.

Aussi bien, si l'outrage aux mœurs devait se produire sur la scène, le public ne serait pas le seul à avoir le droit de protester; le ministère public n'aurait-il pas le droit de sévir, comme il le fait dès qu'un délit semblable se produit dans la rue, ou par le livre, le journal et le dessin?

2° La censure et l'ordre politique et social.

Que peut-on craindre de la liberté théâtrale? Certains, je n'exagère pas, vont jusqu'à redouter une émeute, à la suite de quelque représentation où les passions politiques auront été violemment surexcitées. C'est la thèse soutenue par M. Hallays-Dabot devant la commission de 1849.

M. Hallays-Dabot insiste aussi sur les dangers du théâtre :

Il n'en est pas du drame comme du livre, dit-il. Celui-ci se lit dans le silence du foyer; les idées qu'il propage, les paradoxes qu'il émet, les tableaux qu'il présente, n'influent sur l'esprit du lecteur que dans la mesure de son imagination et de ses opinions individuelles. Les lois et les tribunaux ordinaires auront toujours le temps de faire utilement leur devoir.

L'œuvre dramatique éclôt avec une soudaineté qui exige une autre action. Voyez ces masses attentives au spectacle qui se déroule devant leurs yeux, étudiez ces physionomies haletantes qui reflètent toutes les passions

du drame, écoutez les appréciations brèves et brutales, les conclusions d'une logique parfois imprévue, les jugements sans appel qui partent de mille bouches pour courir du salon à l'atelier, du café au cabaret, et vous comprendrez avec quelle énergique puissance le théâtre s'empare des imaginations populaires, quel germe, mauvais ou bon, il dépose dans les esprits.

Il règne à travers une salle comme un courant électrique qui, passant du comédien au spectateur, les enflamme tous deux d'une ardeur soudaine et leur donne une audace inattendue. Le public ressemble à une troupe d'enfants. Chacun d'eux pris isolément est doux, facile, parfois craintif; réunissez-les, vous en faites une bande hardie, tapageuse, souvent méchante... Les théories sociales les plus osées et les plus fausses exalteront un peuple qui, dans l'émotion du drame, ne saurait pas discerner la perfidie des déclamations et des peintures qu'on lui présente. Quand des milliers de spectateurs, entraînés par l'enivrement de la représentation, auront subi une influence fatale; quand le retentissement du scandale aura fait du scandale même un malheur public, quelle sauvegarde la société trouvera-t-elle dans la marche lente et méthodique des lois?

Le bon M. Hallays-Dabot ne retarde que d'un demi-siècle. Chacun sait que la liberté de réunion nous a habitués à ne plus craindre le vacarme. La foule la plus surexcitée se calme bien vite à la sortie, d'autant plus vite qu'elle a mieux épuisé ses réserves d'indignation pendant le cours même de la réunion.

Craint-on que le théâtre manque de respect aux institutions politiques et sociales ? Et quand cela serait? Pourquoi l'auteur dramatique serait-il moins libre que le journaliste ou l'orateur de

réunion publique ? Il est probable d'ailleurs que le public saturé de politique par le journal, l'affiche, la réunion, n'ira pas au théâtre pour remâcher cette pâture ? Ou s'il retrouve la politique au théâtre ce sera une politique ennoblie et purifiée par l'art. Les œuvres applaudies seront celles de purs artistes, comme celles d'Octave Mirbeau. Lucien Descaves, Albert Guinand, François de Curel, etc.

Là encore la censure préventive est parfaitement inutile, et le public saura bien faire justice lui-même des œuvres soumises à sa libre critique.

3° *La censure et le péril diplomatique.*

D'autres s'appuient de l'autorité de M. Berthelot pour revendiquer le droit de la censure préventive, lorsqu'il y a danger pour la sûreté extérieure de l'État. C'est ce que M. Berthelot a dit en 1887 en répondant à une interpellation. Il s'est exprimé ainsi :

Sur le second point, je serai beaucoup plus bref. Il peut y avoir sur le théâtre telle manifestation éclatante, telle chanson répétée en chœur, avec les intentions les plus élevées, les plus généreuses qui provoquent... que vous dirai-je ? une baisse à la Bourse de 1 franc, vous m'entendez bien ! Quelles en seront les conséquences internationales ? Elles pourront être irréparables.

Quand il se produira en plein Opéra, devant 3,000 spectateurs, une chanson, une manifestation de ce genre, il ne s'agira plus ensuite de répression de-

vant un tribunal. Il serait, je le répète, trop tard, et si vous poursuivez ensuite devant un jury, où en trouveriez-vous un pour condamner une manifestation patriotique! Vous n'en trouverez pas, le fait sera irréparable. Je vous prie de peser le cas dont je parle.

J'ai rappelé ces paroles au cours de l'exposé que j'ai fait de mes idées sur l'exercice de la censure. Quand les deux intérêts sont en présence, d'un côté la liberté de la pensée, de l'art dramatique, et, de l'autre, la sûreté de l'État, l'un des deux doit évidemment céder devant l'autre, et j'estime que c'est l'intérêt public, l'intérêt de l'Etat qui doit l'emporter.

M. Maujan a fort bien réfuté cette thèse.

Reste le cas diplomatique; là est, dit-on, le péril.

Actuellement comment les choses se passent-elles? La censure lit la pièce, l'examine plus ou moins attentivement. L'œuvre est représentée. Or tel mot que la censure n'a pas vu peut servir à la suite de circonstances nouvelles, d'événements récents, de drapeau à une salle. Le fait s'est produit et assez fréquemment. La pièce a passé par l'examen préventif, la censure l'a autorisée, on la joue; le gouvernement est engagé. A la représentation, un passage, qui avait paru absolument inoffensif à la lecture, prend des proportions considérables sur la scène et, dans ces conditions, devient blessant pour un gouvernement étranger. Sans doute, dès le lendemain, le gouvernement français interdira la pièce; mais, vous le voyez, il est absolument dans le même cas que s'il n'y avait pas de censure.

Supposons que la censure n'existe plus. Un auteur insère dans une pièce des phrases, des allusions maladroites, désagréables pour un gouvernement voisin, ami ou ennemi; le lendemain de la première représenta-

tion le gouvernement français interdit la pièce, absolument comme dans le cas précédent, seulement il n'a encouru aucune responsabilité. Le fait n'a pas plus d'importance qu'un article signé Rochefort, qui nous causerait les difficultés diplomatiques les plus grandes si la liberté de la presse n'existait pas. Il en est de même d'un ordre du jour contenant des insultes pour un gouvernement étranger voté dans une réunion d'anarchistes. La liberté de la presse et la liberté de réunion dégagent complètement le gouvernement français de toute responsabilité.

D'ailleurs, à l'étranger, nous le savons, on ne se gêne guère, et il ne faut pas que nous ayons une attitude si timide : 1870 est loin et, sans se poser en bravache, nous pouvons faire chez nous ce que nous voulons. Nous sommes assez solidement établis au point de vue militaire et à tous les points de vue pour ne pas nous effrayer d'une caricature ou d'un ordre du jour incendiaire que des énergumènes feront adopter dans une réunion publique, ou d'une mauvaise pièce que lancera un auteur emballé et qui ne fera pas un long chemin devant l'opinion publique. »

En résumé donc, nous croyons avoir le droit d'affirmer que seul un régime de liberté est compatible avec la dignité des écrivains dramatiques, avec la dignité du public, avec la dignité du gouvernement républicain.

N'est-il pas odieux de penser qu'un Victor Hugo ou un Alfred de Musset, voire un Dumas ou un Augier ont dû soumettre leurs œuvres à la la censure d'un Coupart ou d'un Florent ! (1)

(1) Ces deux noms sont ceux de deux censeurs : l'un a exercé son ministère sous Napoléon Ier, l'autre sous Napoléon III.

Le public n'est-il pas encore majeur et digne d'être émancipé d'une tutelle humiliante? La pudeur populaire ne sera-t-elle pas meilleure gardienne de la morale théâtrale que les auteurs de *Polissoniana* ou du *Sopha* ou les tripatouilleurs bienveillants de *l'Homme à l'Oreille coupée*?

Enfin l'imposante manifestation littéraire que fut la lecture des *Avariés* au théâtre Antoine a porté au principe de la censure un coup décisif. Tout ce que Paris compte de plus brillant dans le monde des Lettres, du théâtre, de la science, s'est uni dans cette circonstance pour proclamer la nécessité de la suppression de la censure.

Cette soirée comportait une sanction et M. Antoine l'avait si bien compris que chaque invité avait reçu, avec sa carte d'entrée, un bulletin de protestation contre la censure ainsi conçu :

Nous demandons la liberté du théâtre.

Ces bulletins, dûment signés et paraphés, furent rassemblés avec soin par M. Antoine, qui a bien voulu me les communiquer.

Voici quelques noms, parmi ceux qui ont signé le bulletin réclamant la liberté du théâtre :

MM. Maurice Donnay, Rene Maizeroy, Sarah Bernhardt, Georges de Porto-Riche, Hubbard, le docteur Galtard de l'Institut Pasteur, Quentin-Bauchart, Alfred Bruneau, Jean Richepin, Pascal Grousset, Henri Bauer, Porel, Gémier, Edmond Sée, P. de Saint-Auban, Courteline, Gustave Gef-

froy, L. Roger-Milès, Bodinier, Gabriel Trarieux, Pierre Véber, Georges Ancey, Franc-Nohain, Emile Zola, Victor Sylvestre, Alexandre Natanson, Paul Brulat, H. Bernstein, Henry Austruy, Louis Legendre, Yves Guyot, H. Turot, André Gresse ; Madame Georges de Peyrebrune ; MM. Zévaès, député ; Jacques Richepin, M. Dejean, Oscar Méténier, Georges Clémenceau, Grenet-Dancourt, H. Desnaid, André Rouveyre, Jules Oudot, Grau, Emile Gautier, Georges Lecomte Adolphe Mayer, Tristan Bernard, Rémy de Gourmont, Dubief, député ; Gaston Méry, Clovis Hugues, Henri Avenel, Dumény, Paul Méry, Alfred Athys, docteur Labbé, Lugné-Poë, madame Hélène Sée, madame Renée Rambaud ; MM. Gustave Toudouze, Marcel Batillat, Jean Destrem, Louis Antonin, Marcel Hutin, Georges Montorgueil, Emile Blavet, L. Stoullig, madame Camille Pert ; MM. Fournière, député : Paul de Chamberet, Gérault-Richard, Camille le Senne, Ferdinand Bloch, Jean Grave, Ernest Gégout, Louis de Gramont, madame Berthe Mendès ; MM. Victor de Cottens, André de Lorde, madame Albert Le Roy ; MM. Vaughan, Urbain Gohier, Guinaudeau, Albert Goullé, Jean Torlet, Berthier, Kuntz, Darthèze, A. Manière, Francis Talman, Georges Laporte, Maurice Charlot, directeur du Palais-Royal ; docteur Abel Deval, directeur de l'Athénée ; Richemont, directeur des Folies-Dramatiques ; Paul Lordon, Gandillot, Pierre Valdagne, Jean Drault, Jean Thorel, Charles Frémines, Alfred

Delilia, J.-L. Croze, Georges Docquois, Henry Fèvre, Radiguet, Pierre Louys, Roger, du *Parti ouvrier ;* Valéry-Hermay, Alexandre Varenne, de la *Revue socialiste;* E. Gugenheim. J. Nivelle, Charles Martel, Georges Street, Sarradin, Maurice Bouchor, Georges Vanor, Paul Marot, Auguste Germain, Francis de Croisset, Jules Renard, Maurice Beaubourg, Emile Fabre, Hugues Delorme. Elie Béranger, Paul et Victor Margueritte, Lucien Descaves, Armand d'Artois, Marcel Luguet, madame Suzanne Desprez, MM. Gustave Babin, Louis Bruyère, Alfred Jarry, Rachilde, A. Vallette, A. Lemonnier, Marie-Léopold Lacour, Lucien Métivet, Salandry, Jean de Feuville, etc., etc.

On trouvera en annexe, à la fin de ce volume, les conclusions de deux enquêtes officielles sur la censure en 1849 et en 1891.

Les théâtres subventionnés (1).

« Les théâtres subventionnés ont la mission d'instruire, de charmer, de captiver le spectateur. Ils servent aussi, tout en en faisant une place aux chefs-d'œuvre étrangers adoptés à la scène française, à fournir aux auteurs français

(1) Les théâtres subventionnés ont coûté à l'Etat, en 1902, 1.471.000 fr., dont voici la repartition :

Théâtre Français	240.000
Théâtre de l'Odéon	100.000
Théâtre de l'Opéra	800.000
Théâtre de l'Opéra-Comique	300 000
Dotation de la caisse des retraites de l'Opéra	25.000
Bibliothèque publique de l'Opéra	6.000

des occasions multiples de produire celles de leurs pièces ou de leurs partitions dont la valeur et l'originalité se distinguent. Les portes de ces théâtres, après s'être largement ouvertes aux virtuosités que le succès a consacrées, sont faites pour s'entr'ouvrir devant les talents naissants qui donnent espoir et qu'on ne saurait laisser s'étioler par leur exploitation dans des répertoires médiocres ou vulgaires. »

Ce sont les propres paroles de M. Berger, député, rapporteur du budget des Beaux-Arts pour l'année 1901. C'est ainsi qu'il justifie les subventions accordées aux théâtres par l'Etat.

Avec MM. Samuel et Bonet-Maury (1) nous n'entendons pas blâmer les directeurs de théâtres lorsqu'ils reprennent fréquemment le répertoire ancien. Ils contribuent de la sorte à l'éducation nationale en représentant les chefs-d'œuvre des temps passés. Mais, — ce n'est point là tout ce qu'ils ont à faire : ce n'en est qu'une partie. Les administrations ne se refusent-elles pas, quelquefois, à recevoir un manuscrit nouveau d'un auteur inconnu, précisément parce que l'auteur est inconnu ? Il est très explicable qu'un directeur hésite, qu'il demande à réfléchir ; mais, souvent, on voit revenir sur nos grandes scènes des ouvrages qui ont accompli une longue odyssée à travers les théâtres de Paris. Voilà qui devrait éclairer et guider dans le choix des pièces et encourager

(1) Voir leur *Annuaire du Parlement* pour 1901, et le remarquable article de M. Émile-Albert Sorel.

à plus de hardiesse des directions d'une pusillanimité parfois tout officielle et classique.

Certes, les répertoires sont très chargés ; les auteurs nouveaux sont très nombreux, puisque tout le monde veut être auteur... il est difficile de choisir : nous n'en disconvenons pas. Cependant, il y a quelque différence entre le fonctionnement actuel et celui que nous souhaitons. Nous voudrions voir jouer plus souvent des œuvres « originales » où si l'inexpérience de l'auteur se fait sentir, on peut découvrir quand même des idées, des qualités de spontanéité ou de passion qu'atténuent souvent, avec l'âge, les succès consacrés ou les honneurs académiques. Il nous paraît indispensable que les directions tiennent le plus grand compte du mouvement d'idées dans le monde dramatique. Sans vouloir faire sortir des traditions les grandes scènes nationales, il nous semble que leur intérêt même doit être d'évoluer. Pourquoi refuser, souvent, l'accès de leurs scènes à des auteurs que tout le public s'empresse d'aller applaudir dans les théâtres non subventionnés, pour les recevoir, quelques années plus tard, alors que les pièces n'offrent plus qu'une nouveauté d'interprétation ?

Le goût du public, dit M. Berger, s'affine et se modifie de jour en jour, à mesure que l'éducation intellectuelle se répand. Le public, lui-même, a d'ailleurs changé de niveau. Ce ne sont plus les gens riches, oisifs, ou « snobs », qui cherchent à « s'amuser » ou à se « divertir » à

quelque ballet, dont la musique n'est faite que de l'appréciation, à mi-voix, sur les grâces de « ces dames ». Ce sont les classes ouvrières qui cherchent à s'instruire, à s'amuser ou entendre de la musique. Ce public-là est avide d'idées ; il cherche, au théâtre, la représentation ou l'explication de ses souffrances, de sa vie; il veut le spectacle de sa propre existence, joyeuse ou triste, pour l'amuser ou l'émouvoir.

C'est cette tendance d'esprit que certains théâtres indépendants ont parfaitement exploitée. Le théâtre Antoine fait salle comble, à peu près tous les soirs; son directeur ne néglige rien pour mettre en scène, le mieux du monde, le plus possible de pièces. Voici encore le Gymnase, avec la direction de M. Franck, qui ouvre largement ses portes aux jeunes ; l'Athénée, les Mathurins, le Grand-Guignol, et bien des petits théâtres à côté où se rencontre déjà une véritable élite intellectuelle. Il s'agit moins, au fond, de mettre, du premier coup, la main sur un succès assuré, que de chercher à satisfaire le goût du public, à pressentir où vont ses tendances. Ainsi les théâtres subventionnés deviendraient, encore davantage, une véritable école pour les spectateurs et pour les auteurs.

On objectera, sans doute, les insuccès possibles. Mais est-on jamais sûr, d'avance, de la portée d'une pièce et du succès d'une œuvre? Ces dernières années encore, sur la foi de noms d'auteurs connus, telles et telles pièces furent mon-

tées avec enthousiasme et abandonnées, quelques jours après, avec entrain... D'ailleurs, les subventions accordées, par l'État sont faites aussi bien pour améliorer la situation de certains théâtres que pour y remédier en cas d'échec.

Le principe de la subvention pécuniaire à certains théâtres, tel qu'il est appliqué, est un non-sens. En décrétant que moyennant la représentation d'un certain nombre d'actes dans un laps de temps déterminé, il sera alloué à un théâtre une somme de..., l'Etat commet une erreur. Cette erreur consiste à mettre sur le même pied les artistes jeunes et ignorés de la foule qui ont besoin de protection, et les artistes qui, par la situation qu'ils se sont faite, ont la protection toute-puissante de leur talent. Si l'on vous demandait de mettre au même rang le jeune peintre qui essaie de décrocher une médaille au Salon annuel et le membre de l'Institut qui a moissonné toutes les médailles, y compris la médaille d'honneur, vous vous empresseriez de protester et vous auriez raison. Or, par la façon dont vous donnez les subventions théâtrales, vous montrez que, pour vous, il n'existe aucune différence entre M. Sardou et le jeune auteur dramatique qui promène ses pièces de théâtre en théâtre sans obtenir qu'on les lise; entre M. Massenet et le jeune compositeur, prix de Rome ou non, qui promène ses partitions sans obtenir qu'on les entende.

Qu'on le veuille ou non, par leur grand talent, par leur notoriété universelle, par leurs succès

passés, MM. Sardou et Massenet ont une valeur marchande, et, pour voir le jour, leurs œuvres n'ont pas besoin de la garantie pécuniaire que vous leur donnez par vos subventions. Le débutant, auteur dramatique ou compositeur, n'a aucune valeur marchande, et vos subventions lui nuisent plutôt qu'elles ne le servent. Par le fait que vous n'établissez aucune différence entre le débutant et l'auteur arrivé, vous faites naître le raisonnement suivant : « Je suis directeur de théâtre, l'Etat me donne 20,000 fr., à condition que je joue vingt actes inédits par an. Je touche donc 10,000 fr. par acte. Etant donné que je touche ces 10,000 fr. quel que soit l'auteur de l'acte joué, entre un auteur célèbre et un inconnu, je n'hésite pas : je choisis l'auteur célèbre ; je trouve 10,000 fr. et j'ai quatre-vingts chances sur cent de gagner beaucoup d'argent.

Ce raisonnement est celui de presque tous les directeurs de théâtre. Ils sont obligés d'être des commerçants et il est tout naturel que l'intérêt de leur caisse les préoccupe.

La mission de l'Etat est tout autre : elle est de couvrir en tout ou en partie les pertes qu'un directeur peut subir par sa façon de défendre l'art et les artistes.

Y a-t-il possibilité d'accorder des subventions théâtrales sous une forme qui donne satisfaction à la plus simple logique en accordant aux jeunes auteurs la protection que nous leur devons ? Oui, par un procédé bien simple qui consiste à reviser

les cahiers des charges insérés à la fin de ce rapport et à établir d'une façon précise le mode de répartition de la subvention que nous accordons.

Vous ne direz plus à un directeur : « Vous jouerez — je suppose — vingt actes inédits par an et je vous donnerai 200,000 fr. » Vous stipulerez le contrat suivant : « J'inscris à votre crédit 200,000 fr. Le jour où vous aurez joué une œuvre inédite d'un auteur qui n'aura pas eu dans les théâtres subventionnés un nombre de pièces représentées donnant un total de dix actes vous toucherez une somme de 10,000 fr. par acte, soit 30,000 fr., si l'œuvre a trois actes, 40,000 fr., si elle en a quatre, à la dixième représentation. Le jour où vous jouerez une œuvre inédite d'un auteur ayant eu dans les théâtres subventionnés un nombre de pièces représentées donnant un total de dix actes, vous ne toucherez rien. Ce crédit de 200,000 fr., qui ne sera pas dépassé, représente pour vous un total de vingt actes que vous êtes libre de jouer dans le délai d'un an. » C'est, en somme, le système des « hors concours » appliqué à l'art dramatique.

Dans le cas où on objecterait que les intérêts du petit personnel des théâtres subventionnés ne sont pas sauvegardés dans ce contrat, on pourrait prélever sur le total de la subvention une somme destinée à servir de garantie, spécialement et uniquement.

Un directeur de théâtre subventionné ayant sa salle gratis et n'étant nommé que le jour où

il a constitué un capital susceptible de faire face aux charges d'entreprise que nécessite le théâtre dont il postule l'exploitation, la subvention ne saurait avoir pour but de s'ajouter ou de se substituer à ce capital.

En somme, nous désirons voir s'étendre l'hospitalité de nos grandes scènes nationales, même aux auteurs qui n'ont pas encore « jeté leur gourme », selon l'expression favorite. Il faut qu'elles se démocratisent intellectuellement, en quelque sorte ; qu'elles consacrent des œuvres déjà représentées, et fassent connaître des œuvres hardies et ignorées. Il faut absolument que dans nos théâtres subventionnés les auteurs arrivent à se faire lire, juger et jouer, quand ils le méritent.

Le théâtre du peuple.

Une œuvre dont la création s'impose dans notre démocratie, c'est le théâtre du peuple. C'est le peuple, c'est la masse des contribuables qui offre aujourd'hui à l'État et aux classes dirigeantes le luxe des subventions artistiques, et c'est le peuple de Paris et de la province qui profite le moins des bénéfices intellectuels et artistiques de ces subventions. A défaut de l'initiative officielle, l'initiative privée s'est maintes fois essayée à l'établissement de ce théâtre populaire, lyrique ou dramatique. Mais chaque fois les efforts personnels, faute d'argent, faute de suffisante protection, faute d'encouragements mo-

raux et matériels, ont échoué après un temps plus ou moins long.

Or il n'est pas juste que le pauvre, déjà si écrasé par toutes les iniquités fiscales et sociales, continue à payer pour la plus grande joie du riche. Il n'est pas juste que l'État et les artistes officiels se désintéressent de l'éducation artistique de ceux qui les font vivre et qui leur procurent gloire et profit.

Sur la question de droit tous sont d'accord. C'est la question de fait qui divise les efforts et qui paralyse les bonnes volontés. Il serait pourtant facile de s'entendre sur quelques idées très simples et très nettes et sur un plan général qui faciliterait leur réalisation. Les directeurs des théâtres subventionnés comprendront d'abord que leurs subventions constituent un privilège, et que, dans un état démocratique, tous les privilèges doivent ou disparaître ou racheter les iniquités sociales dont ils sont en une certaine mesure, responsables.

Au banquet de l'art, tous les citoyens doivent être admis puisqu'ils en font les frais, Or, étant donnés les prix actuels des places des théâtres nationaux, ces agapes artistiques ne laissent même pas aux pauvres le droit de ramasser les miettes des repas. Les chefs-d'œuvre de l'art lyrique et dramatique ne sont réservés qu'aux riches, à ceux précisément que la fortune dispense du travail, de la lutte pour la vie et de l'effort inventif. L'État et le Parlement ont donc

le droit et le devoir d'imposer aux directeurs des théâtres et concerts subventionnés l'obligation de faire goûter au peuple, et à bon marché, les merveilles de l'art classique et moderne.

La commission du budget a compris ce devoir et elle a décidé qu'à l'avenir les cahiers des charges des théâtres et concerts subventionnés, un an au moins avant l'expiration de leur bail, devraient être soumis, pour un nouveau traité, à l'approbation du Parlement. C'est là une première mesure de sage contrôle qui en appelle une seconde de prompte exécution et qui, si elle ne fait pas l'objet d'un décret ministériel, devra être inscrite dans la loi de finances, je veux dire la création officielle d'un théâtre du peuple. Cette mesure serait d'autant plus favorablement accueillie par l'opinion qu'elle ne coûterait que les frais de direction, d'exécution et de location de salle, le personnel et le matériel devant être fournis par les théâtres, subventionnés. D'autre part, l'installation de ce théâtre étant donné son caractère artistique et démocratique, pourrait, en attendant mieux, être consentie à bon compte par la ville de Paris dans le local le plus central et le plus vaste, le Châtelet.

Au Châtelet donc, où viennent aboutir un grand nombre de lignes d'omnibus et de tramways et où doivent se couper les deux lignes diamétrales du Métropolitain, chaque soir il y aurait représentation populaire à prix réduits : 2 fr., 1 fr. et cinquante centimes. Le spectacle com-

mencerait à huit heures et demie pour finir à onze heures et demie, permettant ainsi aux travailleurs de la Ville et de la banlieue de venir et de repartir commodément. Le théâtre chômerait à Paris du 15 juillet au 15 octobre pour aller donner en province des représentations des chefs-d'œuvre de l'art français.

Le fonds du répertoire classique et moderne serait emprunté, en partie, aux quatre théâtres subventionnés — qui, on le sait, ont des troupes en double — pour quatre représentations hebdomadaires, les dimanches, mardis, jeudis et samedis. Le dimanche ce serait, si l'on veut, la Comédie-Française, et le jeudi l'Odéon ; le mardi ce serait l'Opéra, et le samedi, l'Opéra-Comique. Ces troupes seraient mises, gracieusement ou de par leurs cahiers des charges mêmes, à la disposition du directeur du théâtre du peuple par les directeurs des théâtres subventionnés qui, dès aujourd'hui, promettent leur concours.

Comme il ne s'agit pas ici d'une œuvre productrice d'argent, mais instigatrice d'éducation populaire, les bénéfices, et il y en aurait certainement, seraient affectés au payement de frais généraux d'installation, d'exécution, d'exploitation et de décoration très simple et à l'organisation matérielle des représentations des trois autres jours : le lundi, le mercredi et le vendredi.

Le lundi pourrait être réservé à des conférences populaires d'histoire, de géographie, de littérature, de sciences, d'art et d'industrie ar-

tistique, avec auditions, récitations, projections lumineuses et animées. Ce serait la consécration et la prolongation de cette œuvre admirable des universités populaires qui est en train de faire du Paris ouvrier un centre rayonnant d'intelligence et de beauté. Les conférenciers seraient légion dans les milieux intellectuels — officiels ou libres — qui s'honoreraient de contribuer à cette éducation du peuple, moyennant de modiques rétributions. Le mercredi serait consacré aux grandes auditions musicales, avec le concours dévoué des sociétés actuellement subventionnées : le Conservatoire, les concerts Colonne, Chevillard, la société nationale de musique.

Le vendredi enfin, quittant les hauteurs de la symphonie ou de l'oratorio, le Théâtre du Peuple deviendrait le théâtre de la poésie et de la chanson françaises. Il y aurait une première partie du spectacle consacrée à la récitation des chefs-d'œuvre de la poésie ancienne et moderne, et l'on pourrait, à cet effet, demander le concours des élèves du Conservatoire, que le public ignore et qui trouveraient là, très utilement, un merveilleux théâtre d'application. La seconde partie serait réservée aux auditions de la chanson classique et moderne, à l'œuvre des Bérenger, des Pierre Dupont, des Nadaud, des Jules Jouy, et à la bonne chanson contemporaine, qu'il ne faut pas confondre avec les inepties et les pornographies du café-concert, par où se pervertit le goût public. Ceux qui ont assisté autrefois aux ven-

dredis classiques de l'Eden, si chers à Francisque Sarcey, savent que la chanson est un genre littéraire national. Et vraiment cette Cendrillon de la littérature populaire mériterait bien autant que ses grandes sœurs, la comédie et la tragédie, l'honneur et la joie d'être conduite une fois par semaine au Théâtre du Peuple, d'autant mieux qu'elle serait sûre d'être rentrée avant minuit.

On pourrait également organiser des matinées le jeudi et le dimanche plus spécialement réservées aux ouvrages lyriques et aux pièces sociales, qui, selon le vœu de M. Michelet, élèveraient le peuple à la compréhension de l'art, en fortifiant en lui la conscience et le sentiment de la dignité humaine. C'est le dimanche surtout, jour où le peuple sort de chez lui pour se divertir des travaux absorbants de la semaine et se récréer l'esprit, qu'on pourrait jouer en matinée et en soirée les tentatives d'art méritoires des jeunes poètes, vraiment novatrices, qui ont difficilement accès aux scènes subventionnées, les œuvres dramatiques et lyriques tirées du fonds populaire national et social. Bref, il y aurait, dans cette institution du Théâtre populaire, une éducation du goût public, supérieure à celle des écoles, des lycées et des collèges, où les chefs-d'œuvre de la littérature française ne sont étudiés pour ainsi dire qu'à l'état de choses abstraites et cristallisées, sans le secours de la représentation, qui vivifie l'intelligence, et de l'audition qui spiritualise les sens.

Chacun voit les avantages d'une pareille institution sociale. Ils sont d'une telle importance que les obstacles matériels se rapetissent et disparaissent devant eux et qu'ils valent bien le sacrifice d'un crédit de 100,000 fr. Pour qui fréquente et connaît le monde des théâtres, il est à présumer que les directeurs de nos grandes scènes et leurs artistes lyriques et dramatiques se feraient un plaisir, encore plus qu'un devoir, de présenter ou d'interpréter devant un vrai public populaire, le meilleur et le plus enthousiaste de tous les publics, les chefs-d'œuvre de l'art français et étranger. Il y aurait là pour les interprètes des différents genres et des diverses écoles littéraires, lyriques et dramatiques, la meilleure source d'émulation et la consécration la plus noble de leurs efforts et de leurs talents : celle du peuple français.

Le théâtre d'art.

A côté du théâtre populaire, destiné aux masses, il y aurait lieu, semble-t-il, de s'occuper de la création d'un théâtre d'art destiné à l'élite et dont le répertoire passerait ensuite au Théâtre du Peuple. On objectera que ce théâtre existe : c'est celui où la société cultivée et riche va tous les soirs. C'est la Comédie-Française, l'Odéon, le Vaudeville, le Gymnase, le Théâtre Antoine, le théâtre Sarah-Bernhardt. Je vais préciser ma pensée. Par « théâtre d'art », j'entends, avec M. Alfred Mortier, auteur d'un remarquable

mémoire présenté au congrès d'art théâtral de l'Exposition universelle de 1900, un théâtre poétique (vers ou prose), plus hautement, plus purement littéraire, et surtout plus libre dans sa forme et sa conception ; une scène, enfin, préoccupée uniquement de littérature. Un tel théâtre, à l'heure présente, n'existe pas.

« Il n'est pas sans intérêt de se demander pourquoi ? Par son essence, le théâtre est un art qui s'adresse à la foule ou, pour mieux dire, à une agglomération temporaire et successive. Un roman, un poème, ne sont lus que par des individus isolés, nombreux souvent, mais ne communiquant pas entre eux, ne subissant pas leur impression en commun, et dont les sensations, de nature essentiellement subjective, ne peuvent pas plus s'additionner qu'on ne peut faire la somme d'objets d'espèces différentes. Au théâtre, au contraire, l'impression du public est essentiellement synthétique, chaque spectateur réagissant pour partie sur les autres, et subissant, pour partie, leur influence, ainsi que le démontrent les recherches modernes sur la psychologie des foules. On ne joue pas une pièce pour un spectateur unique. Ce qui se passe sur la scène se complète par ce qui se passe dans la salle, et Banville a pu dire : « Le spectateur est le vrai décor de la comédie, mais il en est aussi le principal personnage ». Enfin, le livre choisit ses lecteurs, le drame subit ses spectateurs. La différence est grande.

Voilà pour l'aspect théorique. Au point de vue pratique, veuillez considérer que l'exploitation d'un théâtre se chiffre par des dépenses énormes et quotidiennes. Un éditeur, une fois consommés ses frais d'édition, peut attendre patiemment des mois et même des années la récupération de ses avances. Un directeur de théâtre ne peut pas attendre : il faut qu'il remplisse sa salle tous les soirs, sous peine de faillite à brève échéance. De là est né le mercantilisme du théâtre. En vertu de ses

conditions matérielles d'existence, un théâtre est avant tout une « affaire ». Fatalement le directeur est tenu de rechercher la pièce qui fera de l'argent, c'est-à-dire qui conquerra les suffrages de la masse, qui amusera cette hydre à cent mille âmes qu'est le public de cent représentations constituant un succès. Nous voilà donc amenés en dernière analyse à définir la valeur d'une pièce par la somme d'argent qu'elle produit. Dans le langage mathématique nous dirions que la valeur pécuniaire est « fonction » de la valeur d'art. Je demande s'il est un seul homme de goût disposé à accepter une telle formule ? Que si l'on prétend mitiger la brutalité de cette formule, dira-t-on que c'est le succès qui est fonction de la valeur d'art ? Ici le sophisme est moins apparent. En effet, pour la plus grande partie du public et même de la critique, cette définition est la vraie. Trois cents représentations consécutives sont, à n'en pas douter, un argument écrasant. »

M. Mortier ne pousse pas l'amour du paradoxe jusqu'à tenter de démontrer que la meilleure pièce est celle qu'on joue le moins. Il laisse cette consolation aux auteurs éconduits ou sifflés. Mais le succès, dit-il hardiment, n'est pas péremptoire, parce qu'il est, à de certains égards, étranger à la valeur d'art ; il n'y a pas, pour me servir encore d'une expression mathématique, de commune mesure entre eux, et l'on ne peut en conséquence les définir l'un par l'autre. Le succès est l'impression collective du public : c'est donc du goût du public que dépend la qualité du succès : tel drame qui vient d'avoir huit cents représentations à l'Ambigu ne saurait en aucune façon prétendre à la moindre valeur littéraire. Nous voilà donc conduits à définir la valeur d'art

par la qualité des suffrages et tout dépendra de cette qualité. Nier qu'il y ait une échelle dans le goût, c'est nier l'évidence. Gœthe pensait qu'il fallait une longue culture pour comprendre la beauté : l'utopie est de croire qu'elle est accessible à chacun. Rien n'est plus contraire à ce que nous voyons chaque jour, et il me suffira de rappeler ce mot de Goncourt : « Ce qui entend le plus de bêtises c'est un tableau de musée. »

Qu'on fonde après cela, dit M. Alfred Mortier, des théâtres populaires pour éduquer la foule, rien de mieux et cela corrobore au contraire le jugement de Gœthe; mais le vrai succès dépend de l'appréciation d'une élite finement et hautement cultivée, et c'est de cette élite restreinte, le drame n'eût-il qu'une seule représentation, que dépend la véritable gloire de l'artiste. Que devient dès lors l'évaluation des directeurs de théâtres?

Il serait d'ailleurs tout à fait inopportun de le leur imputer à crime; il est clair que les nécessités matérielles les contraignent à se préoccuper avant toutes choses de la faveur de la majorité. Toutefois, l'entrepreneur de spectacles est souvent doublé d'un lettré; plus d'une fois il mésestime l'ouvrage qui remplit sa caisse; et parfois il soulage sa conscience d'artiste en montant, avec une partie de ses bénéfices, une œuvre d'un pur intérêt d'art, qu'il sait pourtant ne devoir fournir qu'une brève carrière. Pris entre le marteau de la nécessité et l'enclume de la littérature, il tâche, lorsqu'il est amoureux de son métier, de concilier les choses de l'art avec celles de son commerce. Parfois la tentative réussit. Il serait injuste de contester la très réelle valeur littéraire d'un grand nombre de pièces qui furent en même temps des succès d'argent. Nous voyons tous les jours sur l'affiche de nos principaux théâtres des œuvres nouvelles, originales, hardies,

brillantes, dignes d'être appréciées par l'élite et que la foule consacre également.

Mais alors, conclura-t-on, puisque la valeur littéraire peut aller de pair avec le succès d'argent, puisque ces théâtres résolvent souvent le problème de concilier les deux termes de ce que vous considérez comme une antinomie, à quoi bon réclamer un théâtre d'art proprement dit? M. Alfred Mortier répond à cette objection dans la seconde partie de son mémoire.

Il croit que le théâtre poétique est la plus haute expression de l'art dramatique, car le lyrisme est la forme écrite de la beauté. S'évader des réalités immédiates ou du moins créer, selon la forte parole de Jean Dolent, des « réalités ayant la magie du rêve », tenter en dehors de la vie quotidienne d'exprimer ce qu'il y a d'éternel dans la nature humaine, tel est le but de ce théâtre. Qu'il s'agisse de la comédie féerique, héroï-comique, du drame symbolique ou philosophique, une telle conception d'art n'a pas droit de cité dans nos théâtres contemporains, par la raison qu'elle s'adresse précisément à une élite, seule apte à la goûter et à la comprendre, seule apte à pénétrer la transposition de réalité qui la caractérise, la suggestion qu'elle évoque; seule apte, enfin, à discerner les nuances du sentiment ou le charme d'une forme supérieure. La compréhension de la beauté, non pas de la beauté absolue qui est une entité, mais des diverses beautés que peuvent revêtir ce que j'appellerai d'un nom

général les « œuvres d'espèce lyrique », exige une culture qu'une élite seule possède.

Où est le directeur de théâtre assez téméraire, assez insensé pour monter à grands et même à petits frais un ouvrage qui, en cas de succès, ne remplira pas dix fois la salle ? Sans doute, il est des noms qu'on va nous opposer parmi les poètes contemporains ! Loin de nous la pensée de contester le mérite de poètes dramatiques tels que MM. Mendès, Sylvestre, Richepin, H. de Bornier, Eugène Rostand, pour ne citer que les plus illustres. Leurs noms sur l'affiche ont prouvé, semble-t-il, victorieusement que la poésie n'était pas tout à fait bannie du théâtre moderne, et le merveilleux succès populaire de certains drames en vers tout récents paraîtrait réduire à néant la laborieuse dissertation de M. Mortier, si ce succès n'était une exception. Mais, en général, le public français, par suite du défaut d'éducation dramatique, n'admet que très difficilement les audaces lyriques et les subtilités psychologiques des écrivains de l'école shakespearienne. Et les directeurs du théâtre suivent naturellement le goût du public.

Qu'un auteur de talent apporte une pièce conçue et construite dans une certaine tradition, une pièce bien faite selon l'expression des entrepreneurs de spectacle, et elle sera jouée. Qu'à talent égal et même supérieur il apporte une pièce où la libre fantaisie poétique, ironique ou philosophique se donne carrière, en d'autres termes une pièce mal faite, comme la *Tempête* de Shakespeare, le *Prêtre de Némi* de Renan, ou le *Peer Gynt*,

d'Ibsen, et sa pièce sera impitoyablement refusée. Je me crois donc fondé à dire que les penseurs, les novateurs, en un mot les affranchis, sont exclus des scènes contemporaines. Et cela est si peu discutable que les faits eux-mêmes en fournissent une preuve abondante : pourquoi, s'il en était autrement, aurions-nous vu depuis dix ans surgir tant de scènes irrégulières ? N'est-ce pas à l'initiative privée que nous devons la révélation de certaines œuvres et de certains noms ? Ne sont-ce pas les théâtres dits « à côté » qui, avec des ressources dérisoires, ont fait éprouver à l'élite ses plus fortes sensations d'art ? Théâtre-Libre, Œuvre, Théâtre d'Art, Théâtre des Lettres, des Poètes, Escholiers, etc... ont inscrit dans leurs annales des soirées sans lendemain, mais glorieuses autant et plus que maints succès officiels. Aucun directeur n'eût osé pourtant affronter le public avec de tels ouvrages. Mais alors la scène française eût donc ignoré Ibsen, Bjornson, Tolstoï, Hauptmann, Shelley, Ford, Mœterlink et, parmi les Français, Villiers de l'Isle-Adam, Rachilde, Paul Adam, Henry Bataille, Péladan, Quillard, Beaubourg, Hérold, de Bouhélier, de Faramond, Jarry, Trarieux, etc.

Jusqu'à présent, c'est l'initiative privée qui a tout fait ; des jeunes hommes ardents et courageux, soutenus par une petite fraction du public et des artistes, ont réussi, non sans d'incroyables difficultés, à monter les ouvrages dont j'ai parlé. L'État s'est toujours désintéressé de leurs efforts. Abandonnés à leurs propres forces, ne pouvant compter sur un succès d'argent de par la qualité même de leurs spectacles, les théâtres irréguliers ont sombré peu à peu. A l'heure actuelle il n'y a plus de théâtre d'art, et un poète, un écrivain dramatique, pour peu qu'il soit insoucieux de ce qui plaît au commun, trop indépendant dans la forme, trop élevé dans sa conception, ne sait plus à quelle porte frapper. Il est condamné au silence, au découragement, à la stérilité. Telle est la situation à laquelle il importe de remédier.

Précisons le problème avec M. Alfred Mortier : Les tentatives particulières ont démontré qu'après une existence plus ou moins longue et des vicissitudes diverses un théâtre irrégulier est condamné à succomber sous les frais de l'entreprise, pour peu qu'il veuille faire décemment les choses. Dans ces conditions, j'estime qu'il appartient à l'État de prendre en main la cause des poètes dramatiques.

L'État, on le sait, subventionne assez largement nos deux grands théâtres littéraires, la Comédie-Française et l'Odéon. Dans l'esprit du Gouvernement, une partie de ces subventions est certainement destinée à favoriser le mouvement dramatique en France par l'éclosion d'œuvres nouvelles et de noms nouveaux. Mais qui ne voit en réalité qu'en dépit des subventions nos deux théâtres nationaux sont à peu de chose près dans la même situation que les autres. A côté des préoccupations littéraires, eux aussi sont tyrannisés par la question financière et par conséquent entachés de mercantilisme ; obligés en outre par leur réputation et par la concurrence à monter les ouvrages avec une mise en scène coûteuse, ils sont, eux aussi, tenus de se préoccuper avant tout du succès. De temps à autre, presque à regret, ces théâtres, afin de maintenir la tradition et de justifier la subvention, représentent une œuvre de tendance lyrique. Ils ont soin de la choisir exempte d'audace dans le fond et de hardiesse dans la forme, et signée autant que

faire se peut d'un nom consacré, afin qu'elle ait quelque chance de couvrir tout au moins les frais.

Cependant, de ces deux théâtres, l'Odéon semblerait plus particulièrement désigné pour assumer la tâche de faire connaître les jeunes poètes dramaturges indépendants, l'avant-garde littéraire. Mais, d'autre part, le directeur de cette scène (et ici nous n'envisageons que la fonction) ne peut, de gaieté de cœur, prendre à sa charge les risques de représentations aussi aléatoires. C'est toujours le même problème.

Dans ce cas-là, deux solutions se présentent : 1° augmenter la subvention de l'Odéon d'une somme à déterminer et qui serait spécialement et exclusivement affectée à des représentations exceptionnelles d'œuvres modernes inédites ou inconnues, françaises ou étrangères, marquées d'un haut caractère d'art et sans distinction d'écoles ; 2° que si l'État estimait trop lourde une subvention supplémentaire, nous lui proposerions d'insérer au futur cahier des charges de l'Odéon une clause particulière en vertu de laquelle le directeur de ce théâtre serait tenu six fois au plus dans l'année, et sans indemnité de ce chef, de mettre à la disposition d'un comité spécial sa salle, son matériel de décors et de costumes, ainsi qu'une partie de sa troupe. L'économie de la salle, de la plupart des costumes et décors et d'une partie de la troupe constituerait déjà un puissant appoint pour les initiateurs d'un spec-

tacle d'art ; les entrées payantes ou les souscriptions feraient aisément le reste.

Dans les deux hypothèses, les pièces seraient choisies et reçues par un comité de cinq membres désigné pour une année par le ministre des Beaux-Arts parmi les jeunes écrivains les plus en vue. Ces écrivains tiendraient à honneur de contribuer à faciliter l'essor des talents nouveaux et la production d'œuvres hardies et originales.

Dans le premier cas (augmentation de la subvention) le directeur de l'Odéon serait tenu de prendre à sa charge l'exécution et la mise en scène de l'ouvrage. Dans le second cas (prestation du théâtre) le comité déléguerait soit un de ses membres, soit une personnalité qui lui paraîtrait propre à remplir cette mission, au soin d'assurer la représentation de l'ouvrage choisi. Ce faisant, l'État favoriserait puissamment le développement de la poésie dramatique actuellement condamnée à abdiquer toute liberté de forme et de tendance, alors que sa sœur aînée, la poésie lyrique, affranchie des difficultés de réalisation, prend depuis dix ans, dans les jeunes revues modernes, un magnifique essor.

La Comédie-Française.

I

La suppression du comité de lecture.

La Comédie-Française a donné lieu à de si nombreuses et si vives polémiques, à propos de

la modification apportée par M. Georges Leygues à son régime administratif et à la suppression du comité de lecture, qu'il nous a paru nécessaire de résumer ici les décrets et ordonnances qui l'ont successivement régie :

1° L'acte en 53 articles du 27 germinal an XII, date de l'établissement de la société entre mesdames et messieurs de la Comédie-Française :

2° Le décret impérial de Moscou du 14 octobre 1812, en 181 articles, sur la surveillance, l'organisation, la comptabilité, la police et la discipline du Théâtre-Français ;

Le décret en 28 articles, de Louis-Napoléon Bonaparte, concernant la Comédie-Française et modifiant le décret de Moscou, signé le 27 avril 1850, et inséré au *Moniteur officiel* du 30 avril 1850 :

4° Le décret, en 6 articles, signé par Napoléon au palais de Compiègne le 19 octobre 1859, inséré au *Moniteur* du 23 novembre 1859, et réglementant les parts des auteurs et des comédiens dans le produit brut des recettes, ainsi que la pension de retraite des sociétaires ;

5° Le décret du 6 juillet 1877, fait à Paris par le maréchal de Mac-Mahon, approuvant la convention établie entre les sociétaires du Théâtre-Français par acte passé devant Me Donon et son collègue, notaires à Paris, les 16, 20, 22 et 31 mars 1877.

6° Le décret du 1er février 1887, modifiant la composition du comité dit de lecture, auquel sont soumises les pièces nouvelles. Tout ouvrage

dramatique inédit, déposé au théâtre, est l'objet d'un examen des deux lecteurs qui y sont attachés ; ils rédigent un rapport à la suite duquel l'ouvrage est renvoyé à son auteur, ou gardé pour être lu devant le comité tout entier. A l'origine, les membres appelés à décider du sort de l'œuvre jugée digne d'un examen attentif étaient plus nombreux qu'aujourd'hui. Le décret de Moscou disait, dans son article 68 : « La lecture des pièces nouvelles se fera devant un comité de neuf personnes choisies parmi les plus anciens sociétaires par le surintendant. » Depuis le nouveau décret il n'est plus que de six membres, titulaires du comité d'administration, le doyen des sociétaires étant de droit vice-président, même dans le cas où il ne ferait pas partie de ce dernier ; l'administrateur-général, successeur du surintendant, le préside et, s'il y a partage, sa voix est prépondérante ;

7° Le décret du 27 avril 1890, élargissant les pouvoirs de l'administrateur général ;

L'article 54 du décret de Moscou stipule : « Le comité prendra les mesures nécessaires pour que les doubles soient entendus par le public, dans les principaux rôles de leurs emplois respectifs, trois ou quatre fois par mois. » Il semblerait que cette disposition, strictement appliquée, dût donner satisfaction aux désirs exprimés ici, mais il n'en est rien. Les doubles sont bien entendus de temps en temps, dans les principaux rôles de leurs emplois, mais ces rôles sont

presque toujours choisis dans le répertoire classique, lorsque c'est surtout dans l'interprétation des œuvres modernes que leur jeunesse serait un appoint nécessaire. Il appartiendrait à M. l'administrateur général de remédier à ce fâcheux état de choses ; il a certes l'autorité morale nécessaire pour n'avoir pas besoin d'user de son autorité administrative. D'ailleurs, le décret du 27 avril 1890 lui a donné sur ce point des pouvoirs suffisants ; il le charge, en outre, de « distribuer les rôles sauf le droit des auteurs » ; il ne permet pas aux comédiens de « refuser aucun rôle de leur emploi, ni de s'opposer à ce qu'un autre acteur le partage avec eux. » Cette double prescription, positive d'un côté et négative de l'autre, constitue pour M. l'administrateur général un droit incontestable. Il peut et doit en user pour les intérêts supérieurs de l'art.

8° Le décret du 12 octobre 1901, supprimant le comité de lecture, est ainsi conçu :

« Le Président de la République française,

» Sur le rapport du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ;

» Vu les décrets du 15 octobre 1812, du 27 avril 1850 et du 1er février 1887,

» Décrète :

» Art. 1er. — L'administrateur général de la Comédie-Française est seul chargé de la réception des pièces nouvelles.

« Art. 2. — Sont abrogées les dispositions des décrets du 15 octobre 1812, du 27 avril 1850 et du 1er février 1887, qui sont contraires au présent décret.

» Art. 3. — Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret.

» Fait à Paris, le 12 octobre 1901.

» ÉMILE LOUBET.

» Par le Président de la République :

» Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

» GEORGES LEYGUES. »

Comme bien on pense, ce décret annoncé par la presse depuis plusieurs mois excita une vive émotion dans le monde des lettres et du théâtre dont on connaît les susceptibilités. On sait quels ménagements il faut prendre avec ces grands enfants terribles que sont les comédiens, terribles parfois, mais grands enfants plus encore, grands par le cœur presque toujours et souvent par l'esprit, envieux et irritables en apparence, mais d'une irritabilité factice, frivole et comme poudrée, qui tombe aussitôt la rampe éteinte, pour faire place, dans la vie réelle, à l'émouvante générosité transmise aux comédiens de France par leur grand ancêtre Molière.

L'opinion de M. G. Leygues

Voici en quels termes M. Georges Leygues, ministre des Beaux-Arts, fit connaître, à la veille de la signature du décret, son opinion :

Le directeur des Beaux-Arts vous a dit la vérité exacte, et je ne puis que vous répéter ceci : Il n'y a pas de question de la Comédie-Française. Il ne s'agit en ce moment que d'une simple mesure administrative que je vais prendre, comme cela m'arrive à chaque instant, et sans tant de bruit, pour une foule d'institutions peut-être aussi importantes que le Théâtre-Français, et qui s'appellent la Sorbonne, le Collège de France, les Facultés des Sciences, des Lettres et de Médecine, l'Institut, les lycées... Cette réforme ne vise aucun de MM. les comédiens, qui sont tous des gens de grand talent et de mérite. Elle a pour but de redonner une vie normale, d'infuser une activité nouvelle à ce vieux chêne glorieux qu'est la Comédie-Française, en coupant çà et là quelques branches rongées par la mousse et qui l'empêchent de reverdir. Ce n'est pas là d'ailleurs, une mesure improvisée. C'est une affaire décidée, et il le faut bien, pour le public, pour les auteurs, pour la Comédie-Française elle-même. Il le faut aussi pour le Gouvernement. Il faut créer une responsabilité effective et directe, il faut que l'on sache à qui s'adresser quand cela ne marche pas. Depuis quelques années, l'expérience des faits a démontré qu'il y a un vice dans l'organisme un peu caduc de la Comédie-Française. Ce vice, tout le monde en est d'accord, provient de pouvoirs qui se contrarient et de l'absence d'autorité et de responsabilité. Je sectionne le pouvoir inutile et je donne la responsabilité à l'organe que je conserve. Le résultat doit être la santé. Voilà notre diagnostic.

L'opinion des comédiens.

La Comédie, naturellement, résista.

Dans la loge de M. Leloir, choisie à cause de ses dimensions, il y eut, dit M. Huret, un grand meeting révolutionnaire des membres du comité. Etaient présents : MM. Coquelin cadet, Le Bargy, Leloir, de Féraudy et Silvain. M. Mounet-Sully, en tournée, n'y assistait pas. On cria d'abord beaucoup.

M. de Féraudy arpentait la pièce en laissant échapper des imprécations. M. Leloir, grave et solennel à son habitude, se drapait dans une dignité attristée. Il s'agissait d'entamer un procès, de terrifier le ministre... M. Le Bargy parut, en retard, et dit : « Point de procès pour l'instant. Du moins, n'en parlons pas. Allons trouver le ministre. N'ayons pas la sottise de le menacer, si nous ne voulons pas qu'il nous mette à la porte! Plaçons-nous sur le terrain de la discussion courtoise! Nous aurons tout à y gagner. La revendication de nos droits viendra après s'il y a lieu. »

On applaudit à cette sage parole, et l'on décida d'adresser séance tenante à M. Leygues une demande d'audience, puis d'examiner postérieurement, en cas de besoin, la possibilité d'intenter une action judiciaire à l'Etat. On prit aussi une troisième décision, celle-là infiniment secrète et mystérieuse, les sociétaires en parlaient à voix basse dans les coins. Ce secret, le voici : c'était la mise en accusation éventuelle de M. Claretie, l'administrateur-général, devant le ministre. On irait trouver M. Leygues avec un dossier effrayant ; on lui prouverait que M. Claretie a fait tout le mal, et que la campagne actuelle n'est pour lui qu'un moyen de détourner sur le comité les colères accumulées sur sa tête.

Sur ce, on se sépara, et chacun de courir au plus pressé.

— Vous me demandez ce que ça me fait, dit Cadet. Mais, mon ami, depuis trente ans, je n'ai pensé qu'à être sociétaire d'abord, puis membre du comité de lecture ! C'est ma vie que vous me prenez ! Vous m'arrachez un poumon, — le poumon administratif... Il ne me reste que le poumon artistique !...

— Il est incroyable, ajouta M. Sylvain, que, sans même nous consulter, on veuille modifier l'une des clauses fondamentales du pacte qui nous régit. Si l'on donne à la Comédie un directeur absolu, il faut résilier le pacte social, abroger les décrets, assurer le service des Pensions à nos sociétaires retraités qui, comme nous, ont voix au chapitre, et consolider des situations légitimement acquises. Ce qui est extraordinaire, c'est que Napoléon Ier a maintenu nos droits et nos prérogatives ; en sorte que c'est le despote qui a tout fait pour une société dont la constitution est un modèle d'association républicaine, et que la République menace de detruire en nous imposant un despote !

Depuis la publication du décret du 12 octobre et de celui du 5 novembre qu'on lira plus loin, certains sociétaires parlent de se pourvoir devant le conseil d'Etat, ils invoquent diverses raisons, et, entre autres, un arrêt de la Cour de cassation du 12 juin 1901, où on relève cet attendu : « L'exploitation d'un théâtre constitue une entreprise privée ; les subventions qui lui sont accordées par l'Etat, soit sous forme de concession gratuite de la salle et des décors, soit sous forme d'allocations pécuniaires en vue de favoriser, dans un intérêt général, les progrès de l'art dramatique

ou lyrique, ne sauraient avoir pour effet d'en modifier le caractère et de la transformer en un un service public. »

Qu'en pensent les autres, dit M. Huret, ceux qui ne sont pas du comité? Quelques-uns font cause commune avec leurs aînés : ce sont ceux qui aspirent à les remplacer un jour. Mais la plupart considèrent cette grave affaire d'un esprit rassis. Si l'on suscite une assemblée générale des actionnaires, comme il en est question, ils s'y rendront.

Si l'on vote la résistance, ils la voteront. Si l'on signe une protestation, ils la signeront.

Si l'on donne des démissions tapageuses, ils donneront les leurs.

« Vous êtes donc bien furieux? disait M. Huret à l'un d'eux, et non des moindres.

— Moi? pas du tout, je suis un mouton... de Panurge. »

L'opinion de M. Jules Claretie.

Dans une lettre publique à M. Lapauze, M. l'administrateur s'exprima ainsi :

Comme bien on pense, ce décret précise nettement la situation. C'est la responsabilité totale de l'administrateur qu'il établit. Il ne conteste ni la compétence, ni le talent, ni la valeur personnelle des juges — et le ministre m'a prié de bien le redire — il déclare qu'une seule personne a devant l'État, devant le public, devant ceux des sociétaires eux-mêmes qui ne faisaient point partie du comité de lecture, cette responsabilité dont se déchargent trop souvent les réunions collectives et par conséquent anonymes.

L'administrateur ne pouvait pas toujours repré-

senter les pièces qu'il trouvait bonnes, il était parfois contraint de jouer des pièces contre lesquelles il avait voté, et du refus des unes et de la représentation des autres, il était responsable devant l'opinion. J'avais, pendant des années, défendu, soutenu les privilèges des sociétaires et répété qu'après tout, ils payaient leurs fautes quand ils en commettaient.

Mais ce qui m'a clairement montré ce qu'il y avait d'anormal dans la situation d'un président de comité responsable en réalité et maître en apparence, c'est ceci : après avoir apporté, soutenu, défendu devant le comité un ouvrage que je trouvais remarquable, j'ai appris que l'auteur avait eu ce renseignement extraordinaire de quelque membre du comité : « Votre pièce était reçue d'emblée, si M. Claretie ne nous avait pas dit : Prenez garde, elle est périlleuse, et ne nous l'avait fait recevoir à correction. » Que de fois peut-être un tel fait a-t-il dû se produire!

A partir de ce jour-là, je n'ai plus hésité. Ce que tous les auteurs réclamaient, ce que l'autorité supérieure souhaitait, le jury responsable, unique, la situation dangereuse mais nette, j'ai accepté cela. D'ailleurs, chacun proposait sa réforme. Il était question de conférer à l'administrateur un droit de *veto* sur les votes des membres du comité, ce qui eût été, à un moment donné, créer des conflits périlleux. On proposait encore de faire juger les pièces par une commission mixte composée de sociétaires et de littérateurs, mais ce système déjà essayé n'a donné que des résultats défavorables et c'est pendant la période où il a fonctionné que la Comédie-Française — ses annales sont là — a représenté les ouvrages les plus médiocres.

Mieux valait prendre le parti le plus net : la responsabilité totale. J'ai demandé au ministre que l'administrateur, qui a le droit de puiser à son gré dans les pièces du répertoire — c'est-à-dire de jouer Wafflard et Fulgence, ou Fulgence et Wafflard, — ait le droit de de-

mander une pièce à tel ou tel jeune maître, sans risquer de la voir refusée.

Jusqu'à ce jour, l'administrateur n'avait qu'un seul droit : commander des à-propos, à la condition qu'ils n'eussent que deux personnages.

Encore une fois, il ne s'agit pas de la personnalité des artistes éminents qui composèrent le comité de lecture ; il s'agissait de créer une responsabilité et aussi d'affranchir les littérateurs de la douloureuse épreuve d'une anxieuse attente. Du reste, à tout prendre, au lieu d'un bouc émissaire qui était le comité, il y en aura désormais un autre qui sera l'administrateur. Il y aura toujours des auteurs pour réclamer, non pas le comité ou l'administrateur qui juge, mais le comité ou l'administrateur qui reçoit. Du moins, ce juge-là sera-t-il absolument responsable de ses arrêts et, s'il se trompe trop lourdement, il portera le poids de son verdict.

Ce poids est lourd. Avant de l'accepter, j'avais proposé d'autres réformes nécessaires et qui ont pour but de donner plus de vie au sociétariat. Ces réformes, le comité d'administration — indépendant du comité de lecture — les avait trouvées utiles. Puisque le décret de Moscou, devant lequel on s'arrêtait, a été modifié, il n'y a plus à reculer devant les objections inspirées par les intéressés, et tout ce qu'il y a d'inapplicable ou d'inappliqué en fait dans les décrets, doit être remplacé ou supprimé.

Qu'est-ce, par exemple, que la puissance d'un administrateur qui n'a pas, en réalité, le pouvoir de retenir des artistes illustres, et doit, sous peine d'une menace de procès, subir indéfiniment des artistes de moindre valeur ? La démission pour les plus célèbres, l'appel aux décrets pour les autres, voilà les armes qu'on brandit contre lui, sans parler de ces campagnes dans les journaux, qui forcent à rester à son poste celui qui pouvait aspirer à sa liberté.

Les textes qui définissent ce point — la durée des

services — sont sujets à trop de contestations pour qu'ils ne soient pas plus nettement établis. C'est ce que j'ai proposé dans l'intérêt de la maison.

Je sais que je risque à ces réformes toutes les attaques, toutes les trahisons, toutes les perfidies. Je les ai rencontrées — et bravées — quand je faisais preuve de cette bienveillance qu'on a prise pour de la douceur voulue et d'une politesse qui, pour les malotrus, doit passer pour de la faiblesse.

Peu m'importe ! Je ferai de mon mieux pour défendre cette institution qui n'est pas même ébranlée et que déjà on dit détruite. Jouer de bonnes pièces, les jouer le mieux possible, travailler sans colporter dans les rédactions amies des griefs passagers et souvent imaginaires, c'est là le salut.

II

Les inconvénients du sociétariat.

Le sociétariat a ses avantages incontestables. Il a aussi ses inconvénients. Dès 1880, M. Emile Perrin, administrateur général, dans un rapport officiel, lors de la première démission de M. Coquelin, les résumait ainsi :

La Comédie-Française souffre déjà depuis longtemps d'un mal qui est arrivé aujourd'hui à l'état aigu ; ce mal est l'exploitation personnelle de l'artiste à son profit, en dehors de ses devoirs sociaux. Il est vrai que la faute en est beaucoup à nos habitudes, à nos mœurs, aux facilités actuelles de déplacement, à la vogue même dont jouit la Comédie, à l'accueil empressé qui est fait aux artistes du Théâtre-Français, aux sollicitations qui les assiègent. Toujours est-il que la Comédie-Française est partout à la fois dans les salons, qu'elle figure au programme de toutes les fêtes, qu'elle

rayonne même sur les théâtres de province et de l'étranger.

On en est venu à poser un principe, principe qui eût bien étonné nos anciens, que le sociétaire est libre d'employer selon qu'il lui convient tout le temps qui ne lui est pas réclamé par le théâtre.

Cela pourrait être vrai si l'emploi de ce temps n'était pas souvent en contradiction avec les intérêts de la société, s'il n'en résultait pas pour l'artiste un ralentissement de zèle, une certaine désaffection de ses devoirs. Mais du moment que l'artiste bat monnaie, sans repos ni trêve, avec le temps dont il ne se juge pas redevable envers le théâtre, il en arrive bien vite à faire à celui-ci la portion congrue, à regarder les répétitions comme trop longues ou superflues, à demander que la marche du répertoire, la composition des spectacles soient subordonnées aux éventualités qui lui doivent être le plus favorables, à s'irriter quand il en est autrement.

... Comment arrêter ce courant ? comment le modérer ? L'organisation actuelle de la Comédie ne supporte guère les peines disciplinaires, ni les sanctions rigoureuses. Est-il possible d'administrer une société dont les membres sont, pour la plupart, des artistes éminents, autrement que par la raison, par la bonne entente, par le sentiment de la responsabilité qui incombe aux sociétaires dans la marche générale des affaires et dans la prospérité de la maison.

III

Réforme nécessaire du sociétariat.

« La Comédie-Française, pour mériter les reproches qu'on lui adresse périodiquement depuis deux siècles et dont la liste remplirait tout une bibliothèque, la Comédie, soumise comme toutes les institutions les plus durables et les plus res-

pectées à la critique des intéressés et parfois à la discussion des moins compétents, n'en est pas moins, à l'heure présente et par la force des choses, arrivée à ce que j'appellerais volontiers, si l'on n'avait abusé du mot, au tournant de son histoire... Elle est toujours le théâtre modèle que partout on nous envie et qu'on salue en voulant vainement l'imiter. Elle a, grâce au dévouement de ses sociétaires et de ses artistes, grâce à la haute bienveillance du Parlement et du Gouvernement, supporté, l'année dernière, la plus douloureuse des catastrophes. Malgré les pertes matérielles qu'elle a subies, elle a pu garder dans ses réserves une somme assez forte pour faire face aux éventualités de l'avenir. Elle est prospère et compte dans ses rangs, des artistes éminents et applaudis. Et cependant il est du devoir de l'administrateur général de vous signaler, monsieur le ministre, certains points noirs qu'il appartient à votre autorité supérieure de dissiper. »

Ainsi débute un rapport adressé par M. Claretie à M. Georges Leygues et dont la connaissance est nécessaire pour bien juger la question du Théâtre Français. Le lecteur nous saura gré d'y faire de larges emprunts.

Lorsque l'administrateur actuel fut mis à la tête de la Comédie-Française, le théâtre appartenait à des maîtres du théâtre, auteurs et acteurs. Emile Augier, Alexandre Dumas, Octave Feuillet, Sardou, Hugo, qui venait de mourir, occupaient la scène. Il y avait pour interpréter leurs œuvres

des artistes supérieurs : MM. Delaunay, Got, Worms, Coquelin, Febvre, Thirion, Maubant, Barré ; Mmes Madeleine Brohan, Jouassain, Pauline Granger, Jeanne Samary et j'en oublie. Le répertoire était facile à jouer avec ces comédiens éprouvés. On se disait, on répétait volontiers qu'après eux, et après les auteurs acclamés qui apportaient leurs pièces nouvelles au théâtre, il serait difficile de maintenir la Comédie à la hauteur où elle était placée. La succession du regretté M. Perrin semblait écrasante. Nous avons vu disparaître tour à tour et les auteurs et les acteurs que je viens de citer, et l'administrateur actuel, M. Claretie, a donné à une nouvelle génération de comédiens un crédit égal à celui qu'avaient conquis les anciens, tandis que durant son administration on jouait deux fois plus d'auteurs nouveaux que sous les administrations précédentes. Les faits et les registres sont là.

Mais pendant ces quinze années, un mouvement dramatique s'accentuait autour de la Comédie, qui lui créait une concurrence redoutable. C'est toujours hors du Théâtre-Français que se sont produites les œuvres d'avant-garde, le temps du romantisme excepté. Dumas fils donnait ses pièces au Gymnase et Augier ses œuvres parfois les plus fortes au Vaudeville, alors que la Comédie représentait des œuvres agréables, mais moins profondes. Les pièces qui n'étaient pas apportées au Théâtre-Français ont été reprises à la Comédie et y paraissent presque timides

aujourd'hui. Le public s'est habitué à plus de témérité. Mais les remarquables audaces du Théâtre Libre ne sont pas ce qui doit préoccuper le plus l'administration de la Comédie. Il a signées d'auteurs nouveaux qu'il a toujours révélés et qui sont à leur tour devenus des maîtres, il a devant lui des œuvres fortes et dignes de la première scène française. Elles verront le jour. Elles auront leur tour.

Ce qui l'inquiète, c'est la composition même non pas de la troupe (il est sinon facile du moins possible de reviser la liste des pensionnaires, mais du sociétariat. Suivant la définition pittoresque d'un éminent doyen qui vient de mourir : « L'administrateur est un préfet amovible présidant un conseil général inamovible ». Rien de plus juste, et c'est cette inamovibilité qui, à notre sens, crée un danger pour l'avenir de la Comédie-Française. Le vieux dicton de la maison : « La Comédie est le seul théâtre où l'on ne demande pas aux artistes leur extrait de naissance », semble lui-même avoir vieilli. Il se forme hors de la Comédie des comédiens que le Théâtre-Français doit s'attacher, bien qu'à vrai dire c'est le plus souvent au théâtre même que les artistes, sortis du Conservatoire et encadrés par des maîtres, doivent grandir. Le problème est du reste le même, qu'il s'agisse de mettre en avant les jeunes engagés ou de faire débuter les comédiens qui viennent du dehors et en pleine possession de leur talent. Comment ne pas se heurter à ce

qu'on appelle les droits acquis, devenus pour plus d'un des droits abolis? Sans doute l'administrateur a le droit et le devoir de faire jouer l'artiste qu'il trouve supérieur, l'eût-il engagé la veille. Mais la question budgétaire se pose alors immédiatement. Le budget voté chaque année par l'assemblée générale et approuvé par le ministre n'est pas élastique. Le budget voté, l'administration est tenue de le respecter.

J'ai eu l'honneur d'appeler l'attention de la Chambre et du Gouvernement sur ce péril et d'indiquer ce que l'administrateur actuel considère comme un remède à l'état de choses en quelque sorte stagnant. Il est évident que si l'inamovibilité du sociétariat était complète et comme sacrée, le théâtre pourrait encore se résigner aux artistes faisant partie de ce qu'on a appelé les nominations grises, en se disant qu'il conserve du moins ses associés les plus éclatants. Mais le départ de Mme Sarah Bernhardt, qui joue la comédie hors de la Comédie; mais la concurrence victorieuse faite par l'admirable créateur de *Cyrano de Bergerac* suggère aux moins réfléchis cette pensée que le sociétariat, dont les plus illustres et les plus populaires peuvent ainsi rompre les liens, n'est plus sacré désormais que pour les moins applaudis. De telle sorte que peu à peu on pourrait craindre que la Comédie ne vît partir un à un les artistes qui font sa force et fût contrainte de garder les comédiens consciencieux, élus sociétaires par reconnaissance pour des services con-

tinus, mais modestes, ou encore par camaraderie ou par lassitude. On devine le résultat final. -

Cette situation, dit M. Claretie, est inquiétante, Les décrets limitent avec sagesse le nombre de parts de sociétaires. L'entraînement de sympathies a fait distribuer un nombre de parts qui rend désormais difficiles les augmentations et les nominations nouvelles. Il est pourtant naturel que les pensionnaires de talent restent à la Comédie avec l'espoir du sociétariat, comme y entrent avec cette même espérance les artistes venus du dehors. Et en conséquence il est nécessaire que la situation du sociétaire élu soit revisée parfois, et s'il est difficile de proposer, comme le voulait un réformateur, la diminution des appointements, c'est-à-dire des douzièmes de part, il est facile de limiter la part que doit toucher le sociétaire selon sa valeur et son emploi. Il est possible surtout de rendre à la société un peu de la liberté dont usent les sociétaires fugitifs, et c'est pourquoi l'obligation s'impose de mettre d'accord les droits des associés avec les nécessités du théâtre.

Le décret de 1850, sur lequel vit la Comédie-Française et qui a si profondément modifié le décret de Moscou puisqu'il a transféré à l'administrateur les pouvoirs du comité, porte (titre II, article 13) « qu'après une période de dix années de service à partir du jour de la réception, il sera statué de nouveau sur la position de chaque sociétaire reçu. » Après ces dix ans, il n'est plus

statué sur la position du sociétaire. Celui-ci peut, à son gré, rester vingt ans, vingt-cinq ans, trente ans, trente-cinq ans, sans que le comité soit appelé à le juger de nouveau. Il faut que le ministre en personne, après avoir pris l'avis de l'administrateur et du comité d'administration, prononce la mise à la retraite conformément à l'article 15 du décret de 1812.

Mais, dit M. l'administrateur, je n'ai pas besoin d'insister sur le rôle que donnent là les décrets à l'autorité supérieure. La mise à la retraite d'un artiste quel qu'il soit, prononcée dans ces conditions, soulèvera toujours une émotion désagréable. C'est aux associés tout d'abord, aux témoins, aux collaborateurs de chaque jour qu'il appartient de savoir si l'artiste rend encore des services à la société après un certain nombre d'années et il est utile que tous les cinq ans, par exemple, il soit, après vingt années de service, statué de nouveau sur la position de chaque sociétaire. De cette façon les associés utiles peuvent continuer leur service et les sociétaires fatigués peuvent prendre le repos qu'ils ont gagné.

Il importe donc de signaler l'anomalie qui a créé une fausse interprétation des décrets. Les vingt ans de sociétariat partent et comptent présentement du jour des débuts de l'artiste et non du jour de sa nomination au sociétariat. Il y a là un péril pour l'avenir, car en nommant aujourd'hui, par exemple, un artiste qui a déjà de longues années de services, qui a, je suppose, dépassé la première période de dix ans : 1° il échappe à ce vote de la première période et il peut indéfiniment rester sociétaire (sauf le cas brutal de mise à la retraite) ; 2° il devient sur-le-champ créancier de la Comédie d'une pension très forte et qui souvent dépasse celle d'un sociétaire illustre nommé bien longtemps avant lui. Le cas

s'est présenté : M. Garraud avait une pension supérieure à celle de M. Delaunay.

Il serait bon, il serait utile que les vingt années de sociétariat ne courussent qu'à partir du jour de l'élection. L'esprit du décret est d'ailleurs visiblement celui que j'indique : « Après une période de dix années de services à partir du jour des débuts lorsqu'ils auront été immédiatement suivis de l'admission comme artistes aux appointements et ensuite comme sociétaires. » Mais si ces débuts remontent à dix ans, à quinze ans ? Si, *ipso facto*, le pensionnaire qui a neuf ans de sociétariat échappe à la réélection statutaire pour une seconde période? Ne serait-il pas juste de décréter que désormais les vingt ans de sociétariat ne compteront qu'à partir du jour de l'élection ? Il avait été décidé dans une séance déjà lointaine, par le comité, qu'il ne nommerait plus à l'avenir de sociétaires après dix ans de stage. Il estimait qu'en dix ans un artiste doit avoir eu le temps de prouver sa supériorité. Cette vérité n'est pas absolue. La malechance peut attarder un comédien dans de médiocres emplois et précisément les inamovibles de la société ont pu l'empêcher de parvenir. Du moins la restriction du comité était-elle salutaire. Un administrateur en dix ans a dû tirer parti du talent de l'artiste qu'il a engagé. L'on a vu autrefois des artistes distingués, comme M. de Mirecourt et naguère M. Martel, finir leur carrière comme pensionnaires alors que le sociétariat aujourd'hui semble à la fois d'une date trop tardive ou d'un trop facile accès.

En ne faisant compter les droits du sociétaire qu'à partir du jour de l'élection, on faciliterait d'ailleurs la nomination de ces vieux pensionnaires que l'on hésite à gratifier — par un seul vote à une voix de majorité quelquefois — d'une pension de près de 5,000 francs. Au taux actuel une pension de 5,000 francs représente un capital qui risque de devenir très lourd dans l'avenir surtout si, en les nommant à petites parts, on multiplie

le nombre des sociétaires en faisant, si je puis dire, du sociétariat non pas un bloc, mais une marqueterie. La Comédie a subi des pertes, elle a des dettes encore de réinstallation et des frais considérables d'aménagements nouveaux. Les frais généraux vont être très élevés à l'avenir. La libéralité même de la Chambre lui accordant la totalité du bâtiment nécessite des dépenses d'éclairage, de balayage, d'entretien bien supérieures à celles qui lui incombaient en 1900. Et c'est la redoutable perspective des pensions à payer qui fait hésiter avec raison le comité sur les sociétaires à nommer. Distribuer entre trois ou quatre 15 ou 20,000 livres de rente en une minute est une mesure administrative qui demande réflexion. Il ne faut nommer sociétaires que les artistes qui ont gagné en partie et peuvent gagner leur pension. S'ils ne sont pas des associés utiles ils deviennent du jour au lendemain des créanciers à vie.

Le problème est donc celui-ci : mettre d'accord les justes aspirations des nouveaux venus avec les intérêts des anciens et surtout avec l'intérêt de la Comédie-Française. Les anciens ont les droits acquis ; mais si l'autorité supérieure a pour devoir de retenir jusqu'au dernier moment le sociétaire dont le talent peut encore être utile à la société, elle doit cependant songer au public qui réclame, avec juste raison, un renouvellement dans les cadres.

M. l'administrateur proposa de décider pour l'avenir :

1° Que la période de dix ans après laquelle il devra être statué de nouveau sur la position de chaque sociétaire parte du jour de l'admission dans la société, à moins que la nomination ait immédiatement suivi les débuts, c'est-à-dire qu'elle ait lieu dans l'année ;

2° Qu'après cette première période de dix années de services il soit statué de nouveau sur la position du sociétaire;

3° Qu'après vingt années de services il soit, *a fortiori*, statué de nouveau sur la situation du sociétaire;

4° Qu'après vingt ans le comité d'administration, sur la proposition de l'administrateur, donne par période de cinq années, sur la situation du sociétaire, son avis qui sera soumis à l'approbation du ministre.

Ces mesures, disait-il, ne pourraient tout naturellement être applicables qu'après la promulgation du décret ministériel, mais elles auraient dès à présent, même sur les sociétaires, reçus antérieurement à cette promulgation, un effet salutaire. Un rajeunissement s'impose, je le répète, dans la vieille maison dont les destinées nous préoccupent tous. Six décrets successifs ont apporté à l'organisation générale de la Comédie-Française des modifications souvent contradictoires. Il ne s'agit que de refondre ces modifications diverses et l'institution qui, littérairement et artistiquement, est une gloire nationale, doit et peut continuer à vivre avec ses usages, ses traditions, tout ce qui est comme le total même de ses travaux et de ses efforts. Le sociétariat actuel n'est-il pas en effet la codification même du système de Molière qui, sous Louis XIV, devinait, appliquait déjà — et ce fut encore une manifestation du génie de ce grand homme — la méthode, toute moderne, de la coopération? Le décret de 1812, c'est l'administration de Molière érigée en loi. Mais du moins est-il permis d'apporter à cet admirable ensemble de réglements — comme on l'a fait même depuis le décret de 1850 — d'autres modifications équitables!

S'il est difficile d'évaluer les pensions, comme on l'a voulu, au prorata de la part touchée par chaque sociétaire — c'est-à-dire de la rendre variable au lieu de la laisser fixe — il est juste que les sociétaires de premier ordre ne soient pas lésés dans la répartition pécuniaire

par ceux qui ont ou moins d'émulation dans le travail ou moins de crédit devant le public. C'est la question qui, dès 1780, inquiétait les artistes de la Comédie. L'égalité dans la pension me paraît donc respectable. Mais le droit de revision du sociétariat semble nécessaire. Il va sans dire que l'artiste qui, après dix ans, vingt ans, vingt-cinq ans et plus — la revision ayant lieu de cinq en cinq ans — ne serait pas maintenu dans la société, aurait le droit d'exercer librement soit dans Paris soit dans les départements, sa pension demeurant suspendue pendant le temps des représentations qu'il pourrait donner ainsi.

Mais on n'aurait pas à craindre qu'il profitât beaucoup de ce droit, les départements étant précisément drainés par les tournées ou les fugues de ceux des sociétaires qui, ayant du crédit artistique, vont demander à des représentations furtives, très rarement autorisées par l'administration, un supplément d'appointements. Lorsque ces sociétaires n'auront plus, pour ajouter le produit de ces représentations à celui de leurs appointements et de leur partage, le prétexte qu'ils invoquent de travailler à Paris, pour leurs associés moins méritants et trop payés (je perds cinq cents francs par jour à jouer à la Comédie, disait l'un d'eux), l'administration pourra et devra nettement réagir contre ces fugues dont la connaissance lui échappe et que les artistes font du reste à leurs risques et périls, ce qui les expose, un jour ou l'autre, à une amende qui serait considérable. Ces représentations ont toujours eu lieu, au surplus. Toujours les sociétaires de la Comédie ont exploité à leur profit leur talent et leurs congés. Il suffit de se rappeler les représentations que Talma donnait en Hollande et les tournées de Mlle Rachel qui, fatiguée à Paris, lorsqu'il s'agissait de jouer au profit de la société, retrouvait soudain des forces pour jouer, à son compte, en province. L'histoire de la Comédie-Française est une série de recommencements...

Et plus que jamais, dans cette histoire qui recommence et continue, les difficultés seront grandes. La nécessité, par exemple, de conserver le répertoire qui comprend à la fois le grand répertoire classique et le répertoire de second ordre et de faire place en même temps à la production nouvelle est devenue, avec les années, plus malaisée encore que par le passé. Le temps a tout naturellement augmenté le capital littéraire de la comédie. C'est une bibliothèque qui regorge de livres. Ce qui était la production nouvelle est devenu du répertoire. Les œuvres de Dumas et d'Augier se sont ajoutées aux œuvres d'Hugo et de Musset, qu'on ne peut pas toujours jouer, si l'on veut, comme on le doit aussi, donner accès aux auteurs nouveaux. Chaque année a grossi la dette de la Comédie envers les auteurs disparus et augmenté le nombre des auteurs vivants qui frappent à sa porte. On demande à la fois à la Comédie des reprises et des nouveautés et, plus que partout ailleurs, on discute celles-ci en lui reprochant celles-là. C'est le Louvre et le Luxembourg à la fois, et l'on exige, avec raison, de ce Musée national, qu'il soit aussi le sâlon et même les deux salons de chaque année. La production se fait plus nombreuse et les exigences deviennent plus pressantes.

Ce qui se pose ainsi pour les auteurs se pose également, dit M. Claretie, pour les comédiens. Tout le monde veut entrer à la Comédie, comme tout le monde veut y être joué. Or, l'année n'a que trois cent

soixante-cinq jours, et une pièce comme *Patrie*, qui occupe la troupe tragique, immobilise pendant des mois la troupe comique, comme un succès pareil au *Monde où l'on s'ennuie* laisse la troupe tragique dans une sorte d'inactivité. L'administrateur ne peut donc ni jouer, ni faire jouer tout le monde, il y aurait à cette pléthore un remède, que MM. Perrin et Claretie ont entrevu. Ce serait, pour donner satisfaction aux auteurs et aux acteurs nouveaux, d'avoir deux théâtres afin que la Comédie, pour certaines œuvres qu'elle ne peut matériellement plus maintenir au répertoire, ne devînt pas comme un cimetière. Le théâtre pourrait ainsi faire face à ses charges envers le passé et à ses devoirs envers le présent, le passé étant son honneur et sa parure et les œuvres nouvelles de vie.

Ces deux théâtres n'en faisant qu'un seul, ont été le rêve de tous ceux qui s'intéressent à la prospérité artistique de la comédie. Il y eut une heure où un projet fut sérieusement élaboré de créer deux scènes, l'une qui s'appellerait la Comédie-Française, et l'autre le Drame-Français, toutes deux ne formant qu'un seul théâtre : le Théâtre-Français. Ce projet abandonné sera-t-il jamais repris? Le vœu que j'exprime ici restera sans doute longtemps platonique. Mais si l'on ne peut remédier à cette pléthore d'œuvres dont je parlais, il est permis, du moins, d'assurer par les mesures proposées plus haut, le rajeunissement des cadres des interprètes et cela sans toucher à l'indissolubilité du pacte social. Le comité des sociétaires saisi périodiquement par l'administrateur de la question du renouvellement des engagements, pourra assurer ainsi la possibilité de recruter les associés nouveaux lorsque les associés anciens auront donné à la maison la somme de talent et d'efforts dont ils étaient capables. Il ne faut pas que la Comédie se trouve en état d'infériorité devant les théâtres où le directeur, soucieux des intérêts du public, peut librement engager et dégager.

C'est d'un intérêt supérieur encore, celui de l'art et de la renommée d'une institution nationale, que l'administrateur de la Comédie est comptable envers l'Etat qui l'a nommé. A l'heure où la critique du monde théâtral l'attaque avec passion, on peut rendre à M. Jules Claretie ce témoignage, qu'il ne s'est jamais inspiré que de l'intérêt supérieur de la Comédie-Française. Il a défendu les droits du théâtre contre des artistes qui étaient ses amis et son affection ne l'a pas empêché de faire son devoir. Il a, sans céder à aucune considération personnelle, traversé des périodes difficiles que nul de ses prédécesseurs ne connut, sauf au lendemain de la guerre. Et je ne parle pas même ici de la douloureuse épreuve de l'an dernier. Il a gouverné sans céder à une intimidation, à ce qu'on appelle si étrangement une campagne.

Il trouve avec un peu trop d'optimisme peut-être, que cette Comédie, si attaquée et à toutes les époques — plus violemment même qu'aujourd'hui — est l'institution la plus littéraire, la plus maternelle et la plus juste qu'on ait pu inventer. En tous cas, malgré son âge vénérable, elle est encore assez solide. Il faut cependant la défendre non seulement contre les attaques intéressées de ceux qui, auteurs ou acteurs déçus, ont contre elle un grief personnel qui les rend mauvais juges, mais aussi contre l'égoïsme de ceux qui la servent mal ou qui, l'ayant bien servie pendant des années, trouvent naturel de s'en

servir désormais sans souci de son avenir.

Ces lignes étaient écrites, et le rapport de M. Claretie avait été soumis à M. le ministre des Beaux-Arts quand fut promulgué le décret suivant, qui le sanctionne en partie :

« Le Président de la République française,

» Sur le rapport du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

» Vu le décret du 15 octobre 1812;

» Vu le décret du 27 avril 1850;

» Vu le décret du 19 novembre 1859;

» Décrète :

» Art. 1er. — Après une période de vingt années de services à dater du jour des débuts, tout sociétaire de la Comédie-Française sera admis à la retraite, à moins que le ministre, sur l'avis de l'administrateur général et du comité d'administration, ne juge à propos de le retenir.

» Art. 2. — La situation de tout sociétaire maintenu au delà de la période de vingt années de services sera revisée d'année en année. Le ministre, sur l'avis de l'administrateur général et du comité d'administration, prononcera sa mise à la retraite ou son maintien dans la société.

» Art. 3. — Sont rapportées toutes dispositions des décrets antérieurs contraires au présent décret.

» Art. 4. — Le ministre de l'Instruction pu-

blique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret.

» Fait à Paris, le 5 novembre 1901.

» Signé : EMILE LOUBET.

» Par le Président de la République :

» *Le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts,*

» Signé : GEORGES LEYGUES. »

IV

Le bilan la Comédie-Française.

Dans un tel théâtre où le répertoire est constamment ou évoqué ou rajeuni, le labeur ne se voit pas, si l'on peut dire. Et il est des jours très fréquents où la Comédie répète jusqu'à quatre ouvrages à la fois. On y répète sur la scène, au foyer du public, au foyer des artistes. Si le terrain occupé par la Comédie l'eût permis, il eût été utile de donner aux artistes une deuxième scène, un local pour ces répétitions doubles qui lorsque la scène est prise par un ouvrage (et elle l'est toujours), sont faites présentement au foyer des artistes, transformé pour la circonstance en une sorte de théâtre, avec décors et aménagements portatifs.

La Comédie est le seul théâtre qui, ne clôturant jamais, travaille tout l'été; l'été de 1901 a particulièrement été laborieux. On a remonté: *Othello*, la *Reine Juana*, repris le *Fils Naturel*,

sans parler des pièces classiques, comme les *Menechmes* et le *Mercure Galant.* Et — ce qu'on ne sait pas non plus, — c'est que chaque reprise, chaque remise sur l'affiche d'une pièce du répertoire courant, nécessite, depuis l'incendie du 8 mars, une revision complète des décors et des costumes. Il y a toujours une lacune dans les accessoires et la Comédie ressemble à un bibliothécaire qui, parce que ses volumes sont bien rangés après une catastrophe, croit sa bibliothèque complète. Il cherche un volume et ne le trouve plus. Il croit posséder un auteur au complet et, quand il en a besoin, il lui manque un livre. Ainsi à la Comédie, il y a toujours — et il y aura pendant longtemps encore — quelque chose à refaire lors de la remise à la scène d'une œuvre même courante. C'est ainsi qu'*Hernani* a été totalement refait, décors et costumes, et que, lors de la reprise du drame de Victor Hugo pour les débuts de madame Second-Weber, la pièce a été remontée absolument comme une pièce nouvelle. De ces nécessités, créées par l'incendie, le public ne se doute pas.

Le total des pièces représentées en l'année 1901 est de 2,584 actes en prose. La reprise de *Patrie*, qui a absorbé le travail des répétitions, soit au théâtre Sarah Bernhardt, soit au début de la réouverture de la Comédie, n'a pas permis de monter de nombreux ouvrages nouveaux. C'est maintenant que la Comédie va donner les œuvres attendues. On peut dire que l'année 1900, toute de

labeur, errant de théâtre en théâtre et au prix de difficultés chaque jour renaissantes, a été une année de réparation comme, à l'abri du succès de *Patrie*, l'année 1901 a été une année de préparation.

Aujourd'hui, la Comédie a dans ses cartons des œuvres de MM. Paul Hervieu, H. Lavedan, Brieux, Maurice Donnay, G. Guiches, et ce sont les premiers de ces trois auteurs qui, cette année, tiendront l'affiche en même temps que, pour le centenaire de Victor Hugo, la Comédie-Française donnera une reprise éclatante des *Burgraves*, à laquelle l'administration travaille avec le dévoué représentant du grand poète, M. Paul Meurice. Et des auteurs applaudis, M. Alfred Capus, M. Marcel Prévost, M. Georges de Porto-Riche (dont on reprendra aussi *Amoureuse*) ont apporté déjà ou formellement promis des ouvrages nouveaux à l'administrateur de la Comédie qui compte aussi sur des drames en vers de poètes réputés. La pièce posthume d'Alexandre Parodi, *Mores et Castillans*, devra cependant être représentée avant ces drames nouveaux. Elle eût été jouée cette année si les *Burgraves* n'avaient pas été remis au répertoire. Et les héritiers de l'auteur se sont inclinés devant la nécessité imposée par la glorification du grand poète du dix-neuvième siècle.

Pour nous résumer, nous pensons que le décret supprimant le comité de lecture aurait besoin comme corollaire d'une autre décision insti-

tuant, à côté de l'administrateur général, — qui, en tout état de cause, doit demeurer, comme c'est le cas présent, un homme de goût et un juge lettré, — un directeur de la scène. Ce directeur subordonné de l'administrateur général, pourrait à la rigueur être désigné par les artistes eux-mêmes afin de leur offrir toutes les garanties désirables de talent scénique et d'impartialité. On mettrait peut-être aussi un terme nécessaire à la « Fronde des princes » du Théâtre-Français, que nous croyions apaisée et qui menace, dit-on de devenir la « Fronde des princesses » en attendant l' « union des deux Frondes. »

Faut-il rappeler aux excellents artistes de la Comédie comment finit la véritable Fronde, celle qui dura de 1648 à 1655 ! Le roi ? — ce n'était pas celui de M. Scheffer — se rendit au Parlement. Il portait, dit M. Chéruel, un costume insolite, justaucorps rouge et chapeau gris. Son langage étonna comme son costume ; il ne se servit point de l'intermédiaire du chancelier pour porter la parole.

« Chacun sait, dit-il, combien vos assemblées ont excité de troubles dans mon État et combien de dangereux effets elles ont produit. J'ai appris que vous prétendiez encore les continuer, sous prétexte de délibérer sur les édits qui ont été lus et publiés en ma présence. Je suis venu ici tout exprès pour en défendre la continuation, et à vous, monsieur le président, de les souffrir ou de les accorder. » Et il sortit sans qu'aucun de la compagnie eût dit une seule parole...

Comédie-Française.

Pièces représentées du 1er janvier au 12 octobre 1901.

TRAGÉDIES.

Horace. Œdipe Roi. Hernani. Andromaque. Alkestis. Ruy Blas. Patrie. Cinna. Phèdre. Bérénice. Polyeucte. Othello. Le Cid. La Reine Juana. Total : 14.

COMÉDIES EN QUATRE ET CINQ ACTES.

Les Femmes savantes. Denise. Adrienne Lecouvreur. Le Demi-Monde. Tartufe. La Vie de Bohême. Le Misanthrope. L'Ami des femmes. Le Gendre de M. Poirier. L'Aventurière. Diane de Lys. Mademoiselle de la Seiglière. Cabotins. L'avare. L'École des Femmes. Froufrou. L'Étrangère. Le Barbier de Séville. Le Menteur. Les Effrontés. Le Mercure galant. Les Menechmes. Le Fils naturel. Total: 23.

COMÉDIES EN TROIS ACTES.

Francillon. L'Ami Fritz. Le monde où l'on s'ennuie. Le Malade imaginaire. Les Fourberies de Scapin. Il ne faut jurer de rien. Le Flibustier. Le Député de Bombignac. M. de Pourceaugnac. Le Médecin malgré lui. Le Jeu de l'amour et du hasard. Bataille de dames. On ne badine pas avec l'amour. Les Tenailles. Les Folies amoureuses. Le Roi. Total : 16.

COMÉDIES EN UN ET DEUX ACTES.

Le Mariage forcé. Dépit amoureux. Histoire du vieux temps. Le Rez-de-Chaussée. Le Luthier de Crémone. Faute de s'entendre. Prologue. L'Étincelle. Gringoire. Le Dîner de Pierrot. La Cigale chez les fourmis. Le Village. La Nuit de mai. L'Été de la Saint-Martin. La Coupe enchantée. Le Dernier Madrigal. L'Épreuve. La nuit d'Octobre. Le Bonhomme Jadis. Le Baiser. L'Anglais. La Partie de Piquet. La Revanche d'Iris. Amoureuse Amitié. Le bonheur qui passe. Le Frère aîné. Dans l'idéal pays. Horace et Lydie. Les Précieuses ridicules. La Joie fait peur. M. Scapin. Total : 31.

Tragédies	14 pièces.
Comédies en quatre et cinq actes	23 —
Comédies en trois actes. . . .	16 —
Comédies en un et deux actes.	31 —
Total.	84 pièces.

RÉCAPITULATION

Actes nouveaux, en vers :	
Tragédies.	56
Comédies.	9
Pièces reprises, actes en vers, tragédies.	100
A reporter. . . .	165

Report.	165
Comédies en 4 et 5 actes	29
Comédies en 1 acte.	12
Répertoire courant, actes en vers, tragédies	440
Comédies en 4 et 5 actes	221
Comédies en 3 actes	31
Comédies en 1 acte.	86
	984

Actes nouveaux, en prose	13
Pièces reprises, acte en prose :	
Drames	480
Comédies en 4 et 5 actes.	90
Comédies en 3 actes.	12
Comédies en 1 acte.	15
Répertoire courant :	
Comédies en 4 et 5 actes.	592
Comédies en 3 actes.	312
Comédies en 1 acte.	81
	1.595

Tragédies ou drames	15
Comédies en 4 et 5 actes	24
Comédies en 3 actes.	17
Comédies en 2 actes.	2
Comédies en 1 acte	32
Pièces.	90

Actes en vers.	989
Actes en prose.	1,595
	2.584

Tableau des recettes de la Comédie des années 1897 à 1901.

RECETTES	1900	1901	1897	1898	1899
	Francs.	Francs.	Francs.	Francs.	Francs.
Janvier.......	206 955 80	284 299 70	242.180 56	215.050 02	201.341 40
Février.......	203 829 80	222.182 50	213 145 04	243.801 06	186.479 85
Mars	190.186 90	237.967 50	268 047 88	266.821 57	186 328 90
Avril	136.040 70	242.405 05	207.492 03	184.644 04	199.177 40
Mai...........	161 793 05	223 625 95	179.117 52	212.510 92	228 510 90
Juin..........	132 512 50	106.395 »	117.868 40	115 507 78	114 327 50
Juillet........	96.555 »	78.614 »	74.671 38	76.726 10	68 007 »
Août	100.930 »	81 804 50	69.201 49	44 345 42	40 465 »
Septembre....	154 075 55	124.434 »	157.093 38	83.185 10	92.253 50
Octobre.......	165.170 55	48.482 »	78.431 34	51.902 24	49.145 50
Novembre	166.413 95	»	»	»	»
Décembre.....	227.862 55	»	»	»	»
	1.942.325 35	1.647.210 20	1.607.249 06	1.494 494 25	1.366.036 95

Au 12 octobre 1899..................................	1.366 036 95
Au 12 octobre 1900.......	1 443.615 55
Année 1900 complète..................	1.942.325 35

Théâtre de l'Odéon.

Il est d'usage de critiquer à tort et à travers le théâtre de l'Odéon et son administration. On les traite de « vieille boutique « et de vieux jeu ». On nous permettra de rappeler un mot du chroniqueur Auguste Villemot? C'est lui qui disait : « L'Odéon est un théâtre bien difficile. Quand on y joue une pièce littéraire, on dit que c'est embêtant ; quand on y joue une pièce gaie, on dit que ce n'est pas littéraire ». Ce mot est resté assez vrai. Cependant, on peut dire que le directeur actuel, M. Ginisty, a joué plus de pièces littéraires en cinq actes que ses prédécesseurs. On a fait courir cette légende qu'il avait une préférence marquée pour le vaudeville.

Est-ce un théâtre où l'on a un faible pour le vaudeville, que celui où l'on joua, en cinq ans, un tel nombre de pièces en vers : l'*Apollonide*, de Leconte de Lisle; le *Chemineau*, de Jean Richepin ; *Juan de Marana*, d'Edmond Haraucourt; la *Double Méprise*, de Victor Margueritte; *Struensée*, de Pierre Barbier; la *Reine Fiametta*, de Catulle Mendès; les *Truands*, de Jean Richepin; *France d'abord!* d'Henri de Bornier; *Pour l'Amour*, d'Auguste Dorchain? Est-ce un théâtre où l'on s'adonne au vaudeville que celui où l'on joue des œuvres telles que le *Passé*, de G. de

Porto-Riche ; les *Antibel*, de Pouvillon ; l'*Enchantement*, de A. Bataille ; la *Promesse*, de Rosny ; la *Guerre en Dentelle*, de d'Esparbès, c'est-àdire, à divers titres, et avec des fortunes diverses, des œuvres caractéristiques?

Me permettra-t-on d'ajouter que M. Ginisty, évoquant le théâtre antique, osa jouer les *Perses*, d'Eschyle, avec une partition de Xavier Leroux, et que cette tentative fut couronnée de succès ; qu'il a remis à la scène le *Prince travesti*, de Marivaux : la *Maréchale d'Ancre*, d'Alfred de Vigny ; *Œdipe à Colone*, la *Fille du Cid*, *Marianne*, de Tristan Lhermitte, avec la reconstitution du décor à compartiment ; la *Passion*, de Haraucourt ; *Turando*, de Gozzi ; *Ulysse*, avec musique de Gounod ; qu'il a repris les *Corbeaux*, de Becque, et les *Fourchambault*, d'Augier ; qu'il a donné deux grandes œuvres musicales, *Déjanire*, avec une partition de Massenet ?

Enfin, les « samedis » sont nés sous cette direction, et jamais on n'a tant dit de vers à l'Odéon.

Le public, malheureusement, n'est pas assez curieux de choses littéraires. Mais on peut affirmer, sous les réserves générales faites à propos du Théâtre d'art, que la direction actuelle a été bien intentionnée et désintéressée. Ce ne sont pas toujours les pièces qui ont donné le plus de mal à monter et qui ont coûté le plus de dépenses qui ont le mieux réussi. On peut dire que, en présence d'une œuvre élevée, M. Ginisty ne s'est pas laissé arrêter par la perspective d'un résultat

matériel plus que douteux, croyant faire ainsi son devoir. Il a ouvert la scène à vingt-trois auteurs quelque peu connus déjà, mais qui n'avaient pas encore été joués à l'Odéon. Il y a là de quoi, semble-t-il, excuser le directeur de l'Odéon d'avoir monté le *Château historique*, qui fut d'ailleurs un succès qui sera racheté, espérons-le, par de très nobles insuccès d'auteurs inconnus, mais distingués.

D'ailleurs, le théâtre de l'Odéon possède un comité de lecture consultatif, composé de MM. Brunetière, Aurélien Scholl, Paul Hervieu, Henry Fouquier, de Heredia, J. Lemaître, Bernheim, commissaire du Gouvernement. Chaque pièce présentée doit faire l'objet d'un rapport, qui peut être consulté par l'auteur. Le comité se réunit tous les mois.

Les lundis de l'Odéon.

L'Odéon continue ses abonnements du lundi, qui ont, dès l'origine, obtenu toute la faveur du public. Les chefs-d'œuvre classiques, les curiosités dramatiques constituent le fond de ces spectacles. De plus, les abonnés sont conviés aux représentations des pièces nouvelles. Ils ont ainsi, dans des conditions de prix exceptionnelles, les principaux ouvrages donnés pendant la saison.

Les matinées-conférences du jeudi.

Les matinées-conférences de l'Odéon ont atteint en 1902 leur treizième année.

Est-il besoin de rappeler comment elles ont conquis leur vogue et se sont définitivement classées comme le mode le plus attrayant d'enseignement, après avoir remué une matière théâtrale vraiment considérable ? Le thème cependant est loin d'être épuisé. Les grandes œuvres classiques doivent former le fond du programme ; mais, pour chercher à tirer de ces études un large profit, il convient que ces chefs-d'œuvre incontestés soient accompagnés de pièces caractéristiques, intéressant l'histoire du théâtre par leur côté typique ou par la place qu'elles ont tenue dans le mouvement dramatique d'une époque. Ainsi ces matinées présentent-elles à la fois le complément des cours scolaires et un aliment à la curiosité intelligente du public lettré. Si la plus grande part est réservée aux ouvrages du dix-septième et du dix-huitième siècles, le dix-neuvième siècle a droit aussi d'être représenté ; et l'on remarquera qu'un illustre nom, qui le domine, celui de Victor Hugo, fut pour la première fois inscrit sur le programme de 1902.

Les samedis littéraires et dramatiques.

Les « samedis littéraires et dramatiques » sont

une création de la direction Ginisty. Ils ont été accueillis avec faveur. L'idée consistait à donner, avec toutes les ressources d'un grand théâtre, des représentations destinées à un public vraiment populaire, en le mettant à même de faire son éducation littéraire, d'entendre les œuvres des poètes. Aussi, le prix fut-il fixé au tarif le plus minime : 1 fr. 50. L'institution nouvelle réussit aussitôt. En raison des frais et du prix infime des places, toute combinaison lucrative était écartée. Mais il semblait du devoir d'un théâtre national de prendre cette initiative du spectacle littéraire mis à la portée de tous, et le succès récompensait les efforts de tous.

Les « samedis » s'élargirent. Des tentatives de tous genres se succédèrent. Ce furent, le plus souvent, des récitations de poèmes, dans un ordre d'idées donné, précédées d'une causerie d'un des conférenciers de l'Odéon ; puis des spectacles présentant des œuvres curieuses, des reconstitutions, des résurrections de pièces oubliées, et même des œuvres nouvelles, qui eussent peut-être été jugées trop hardies en représentations régulières, où de jeunes auteurs indépendants purent faire leurs premières armes. (*La Dormeuse*, 2 actes de M. André de Lorde, notamment). Fréquemment, la musique ajoute à l'intérêt de ces représentations. M. Francis Thomé, par exemple, apporta plus d'une fois son concours, soit en écrivant la partition de musique de scène du *Bois*, de *Glatigny*, soit en

accompagnant lui-même, en vertu de ses idées sur l'appui que la musique peut prêter à la poésie, les œuvres des maîtres que l'on récitait. Les « samedis » offrent un champ d'expériences littéraires. Le domaine peut s'agrandir encore. Ils entretiennent et développent le culte de la poésie chez le public.

Cette année, à l'occasion de l'anniversaire de Victor-Hugo, une série de séances a été consacrée à célébrer le maître sous les divers aspects de son génie.

Théâtre national de l'Odéon.

Tableau récapitulatif des pièces représentées en 1900-1901.

1° PIÈCES CLASSIQUES.

Mithridate	5 actes.
Le Dépit amoureux	2 —
Tartuffe	5 —
Sganarelle	1 —
L'Avocat Pathelin	3 —
Phèdre (avec partition de Massenet)	5 —
Le Cid	5 —
Crispin rival de son Maître	1 —
Le Malade imaginaire	3 —
Les Femmes savantes	5 —
Les Plaideurs	3 —

La Partie de Chasse de Henri IV . . .	3	actes.
La Pupille.	1	—
Psyché	5	—
L'Étourdi	5	—
Le Conseiller rapporteur.	3	—
Misanthropie et Repentir.	4	—
Horace	4	—

Au total, *dix-huit* pièces classiques et *soixante-trois* actes.

2° PIÈCES REPRISES.

L'Arlésienne.	3	actes.
Un Monsieur et une Dame.	1	—
Arlequin procureur.	1	—
L'Épreuve réciproque	1	—
Le Bois.	1	—
Ulysse	5	—
Colinette	4	—

Au total, *sept* pièces reprises et *seize* actes.

3° PIÈCES NOUVELLES.

Auteurs.

—

D'Esparbès : La Guerre en Dentelles, 5 actes.

Louis Legendre : Le Paquet, 1 acte.

Philippon : La Conversion de Tabarin, 1 acte.

Jean Melia : Pendant l'Entr'acte, 1 acte.

Risson et Berr de Turrique : Château historique, 3 actes.

Louis Tiercelin : Le Secret de Molière, 1 acte.

André de Lorde : La Dormeuse, 2 actes.

Georges Vitoux : Appartement à louer, 1 acte.
De la Villehervé : L'Ile enchantée, 1 acte.
Auguste Dorchain : Pour l'Amour, 4 actes.
Pierre Veber et Maurice Souli : Ma Fée, 4 actes.
Henri Jouin : Corneille et Lulli, 1 acte.
Degouy : Madame de la Pommeraye, 3 actes.

Au total, *quatorze* pièces nouvelles et *vingt-neuf* actes.

TOTAL GÉNÉRAL

Pièces classiques	18 pièces.	63 actes.
— reprises	7 —	16 —
— nouvelles	29 —	29 —

Trente-neuf pièces et *cent huit* actes.

Opéra.

L'année 1900 a été favorable à l'Opéra. C'était la dernière année d'un privilège commencé le 1er avril 1893 et qui s'est terminé le 31 décembre 1900. La liquidation n'étant pas achevée, le chiffre des bénéfices n'est pas définitif ; il est actuellement de 202,079 fr. 68, mais il peut être, par suite des litiges non réglés, réduit à 182,000 francs environ.

L'exploitation de l'Opéra, de 1893 à fin 1900, a

été particulièrement troublée ; le 6 janvier 1894, un incendie a détruit complètement les ateliers de construction et les magasins des décors qui étaient situés rue Richer ; rien n'a pu être sauvé et la direction n'avait plus à sa disposition le 7 janvier que les décorations se trouvant au théâtre pendant l'incendie.

La direction ne songea pas un instant à quitter l'Opéra, bien que le cahier des charges fût devenu caduc par suite de la destruction du matériel. Avec un louable courage elle se mit à l'œuvre et déploya une telle activité qu'au 1er janvier 1900, elle avait fait à ses frais la réfection de quatorze grands ouvrages du répertoire détruit, tout en créant seize ouvrages nouveaux.

Notons pour ceux qui l'ignorent que la direction de l'Opéra fit les frais du matériel qui resta ensuite la propriété de l'État. Cette tâche accomplie fait le plus grand honneur au directeur, M. Gailhard ; du reste, il est bon de rappeler qu'en 1884 il avait pris la direction dans des conditions très difficiles, après une perte de 400,000 fr., qu'en 1892 il avait accepté de reprendre la direction après une perte de 550,000 fr. et qu'il avait ainsi remis deux fois l'Opéra en bonne marche.

Malgré l'activité et l'énergie dépensées par M. Gailhard, pour remettre à la scène six ouvrages par année, il voulut encore réaliser le projet longuement médité d'ouvrir les portes de l'Opéra aux jeunes compositeurs. A cet effet, il créa les

concerts du dimanche pour y jouer les œuvres de quelques-uns d'entre eux. Le succès ne leur a pas manqué et plusieurs de ceux qui ont eu des fragments d'ouvrages exécutés à ces concerts ont eu des ouvrages complets représentés sur nos scènes lyriques : MM. Vidal, Marty, Leroux, Hüe, d'Indy, Erlanger, etc.

Mais le public spécial des concerts que M. Gailhard voulait attirer à son théâtre en lui offrant dans une salle confortable, des œuvres nouvelles bien étudiées et bien exécutées, a préféré aller entendre dans d'autres salles les œuvres des artistes consacrés. Les concerts donnés pendant deux années ont fait perdre à M. Gailhard, nous a-t-il dit, 160,000 fr. Il a dû, sous peine de compromettre son exploitation, cesser des auditions qui étaient d'un intérêt vital pour la jeune école française.

La direction a mis, l'année suivante, sa salle à la disposition des concerts du Conservatoire, pendant toute la saison ; elle a de même gracieusement accueilli la Comédie-Française dont la salle venait d'être incendiée. La direction, dont le privilège a pris fin le 31 décembre 1900, a rempli largement ses obligations. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts l'a reconnu en confiant un nouveau privilège à M. Gailhard qui, pendant six années, assurera la prospérité de l'Opéra comme il l'a assurée déjà pendant six années. Nous souhaitons qu'il nous permette plus souvent d'apprécier son esprit d'initiative

artistique en mettant à la scène des ouvrages de jeunes compositeurs français.

Ouvrages joués en 1900. — Nombre de fois et moyennes. — Moyennes résultant de l'Exposition.

Aïda	Opéra	joué	3.	13.531 24
Coppélia	Ballet	—	2.	20.323 83
Faust	Opéra	—	39.	18.397 50
Guillaume Tell	—	—	9.	15.264 75
Hamlet	—	—	4.	19.009 98
Hellé	—	—	2.	19.821 03
Joseph	—	—	5.	13.576 59
Lancelot	—	—	7.	11.705 »
La Korrigane	Ballet	—	6.	11.881 35
La Maladetta	Ballet	—	10.	20.967 41
La Prise de Troie	Opéra	—	7.	12.111 33
La Valkyrie	—	—	11.	19.417 27
Le Cid	—	—	16.	19.340 75
Le Prophète	—	—	10.	17.393 89
L'Étoile	Ballet	—	7.	19.345 35
Les Huguenots	Opéra	—	20.	18.383 92
Les Maîtres Chanteurs	—	—	7.	16.530 63
Lohengrin	—	—	6.	14.403 34
Patrie	—	—	11.	16.673 10
Rigoletto	—	—	3.	19.804 86
Roméo et Juliette	—	—	19.	17.526 04
Salambo	—	—	12.	19.112 29
Samson et Dalila	—	—	19.	19.209 50
Sigurd	—	—	2.	12.839 20
Tannhaüser	—	—	16.	18.969 18

Nombre de représentations	253
D'où il faut déduire pour les ballets joués 25 fois avec des opéras, ci.	25
Nombre de représentations à recettes jouées en 1900	228

Un examen minutieux des recettes et des dépenses de 1893 à 1899 (puisque les années d'Exposition doivent être mises à part et tenues pour exceptionnelles), nous permet de souhaiter à l'Opéra la continuation d'une gestion qui, en des mains moins expérimentées, l'exposerait à de graves mécomptes. D'ailleurs, si l'on compare, comme l'a fait M. Albert Carré, dans un rapport officiel, les subventions accordées aux théâtres étrangers, d'Allemagne, d'Autriche, avec celles de l'Opéra français, on est obligé de constater que celui-ci est le moins favorisé des grands théâtres européens. L'Opéra de Berlin reçoit une subvention annuelle de 1,125,000 francs et le petit théâtre de Wiesbaden reçoit pour une saison théâtrale de dix mois une subvention de 500,000 francs, fournie par l'empereur d'Allemagne en sa qualité de roi de Prusse. Il est vrai que l'Opéra de Berlin joue trois cents fois par an et que son répertoire est de la plus grande variété. Mais il faut noter que les conditions de l'exploitation sont plus faciles et plus pratiques en Allemagne, tant à cause des dimensions des salles et des habitudes de la scène que par suite

du goût des Allemands pour le théâtre lyrique. Ajoutons enfin que le droit des pauvres n'existe pas en Allemagne, et que les charges des théâtres subventionnés en sont diminuées d'autant.

En France, la subvention de l'Opéra, qui était de 900,000 francs à sa création, n'est plus que de 800,000 francs, et pour les raisons indiquées l'année dernière dans le rapport de M. Berger, par suite notamment du percement du Saint-Gothard et des voyages directs des Russes et des Anglais en Italie par cette voie rapide qui les éloigne de Paris où ils passaient autrefois la saison, il faut prévoir une diminution de plus en plus forte de la clientèle étrangère à l'Opéra. Quant à la clientèle française, elle ne semble pas précisément en progrès par suite de raisons économiques et sociales sur lesquelles il serait trop long d'instituer ici une discussion.

Ce qui sauvegarderait l'Opéra, ce serait peut-être, non pas le retour à l'ancien régime de la régie (il serait anti-démocratique et fournirait trop de régisseurs et de surintendants), mais une combinaison mixte de la nature suivante : admettons que l'Opéra perde, par exemple, annuellement 400,000 francs. L'État, dans cette hypothèse, porterait la subvention à 1,200,000 francs ; en ce cas le directeur serait responsable des pertes et partagerait ses bénéfices avec l'Etat. Ce serait l'assurance de ne pas donner trop de subvention au directeur qui voudrait gagner trop d'argent. L'Etat serait ainsi garanti contre le directeur et

contre les pertes. Nous ne formulons ici, bien entendu, qu'une hypothèse sur laquelle la commission du budget n'a pas eu à se prononcer, la situation financière de l'Opéra ne l'ayant fort heureusement pas exigé.

L'entretien de l'Opéra a passé de 0 à sa fondation à 110,000 francs. Tel ouvrage français que M. Gailhard a voulu pousser à la centième perdait 1,000 à 1,500 francs par jour, à un moment où il n'y avait à l'Opéra, nous a-t-il dit, que 18,500 francs de frais. A ce moment, *Sigurd* faisait 14,600 francs ; la subvention de l'Etat étant de 4,166 francs, la balance était faite ou à peu près. Mais aujourd'hui, pour ne pas perdre d'argent, M. Gailhard est obligé de faire une moyenne de 16,300 francs de recettes, ce qui, on l'a vu par les tableaux ci-dessus annexés, n'est pas précisément le cas d'un assez grand nombre de pièces françaises.

Opéra-Comique.

Excellemment dirigé par M. Albert Carré, l'Opéra-Comique est un des théâtres les plus prospères de Paris. Malheureusement cette prospérité, si brillante qu'elle soit, n'est pas ce qu'elle devrait être. Le grand obstacle, on ne le supposerait pas puisqu'il s'agit d'un théâtre entièrement reconstruit à neuf, c'est l'insuffisance et l'incommodité des locaux.

Les locaux de l'Opéra-Comique se composent :

1° Des magasins de décors insuffisants (situés boulevard Berthier) et que M. Carré a dû augmenter à ses frais de deux constructions neuves.

2° De la salle de l'Opéra-Comique qui ne permet pas de faire une moyenne de recettes en rapport avec les frais obligatoires d'une pareille entreprise théâtrale.

3° De la scène beaucoup trop petite pour le genre qu'on y représente. C'est le très grave inconvénient de la nouvelle salle de l'Opéra-Comique. Elle est une source de ruine pour son exploitation et de danger pour le personnel.

En cas d'incendie, par suite de la difficulté et de l'étroitesse des dégagements, il serait absolument impossible aux artistes et aux machinistes de s'enfuir. Il y a là un péril imminent dont une simple visite sur la scène permet de se rendre compte immédiatement. Le ministre des Beaux-Arts ne devrait pas assumer un jour de plus cette terrible responsabilité.

Le seul moyen d'obvier à cette situation serait d'agrandir la scène en achetant la maison attenante qui s'étend sur le boulevard et en multipliant les escaliers et les issues. L'occasion semble aujourd'hui plus propice que jamais, presque tous les appartements de cette maison étant actuellement à louer.

D'après les renseignements de M. Carré, le prix d'achat monterait à 1,800,000 francs environ, ce qui, avec les frais, la mettrait à 2 millions

auxquels il faut ajouter 500,000 francs pour la transformation de l'immeuble.

2,500,000 francs, à 5 pour 100 (intérêts, amortissements) cela ferait 125,000 francs par an, sur lesquels 75,000 francs seraient couverts par la location des rez-de-chaussée et entresols à des cafés, confiseurs, restaurants. Resterait donc une garantie d'intérêt d'environ 50,000 francs par an qui rendrait l'Etat propriétaire du tout au bout de cinquante ans.

Voilà les grandes lignes d'un projet qui est d'utilité publique autant pour les raisons artistiques que pour la sécurité du personnel (1). Qu'on l'adopte, ou qu'on en choisisse un autre, peu importe! Le principal est qu'on aboutisse et qu'on mette fin à cette déplorable situation de la scène de l'Opéra-Comique.

(1) L'Etat ne se contente pas de soutenir nos deux grands théâtres de musique. Il encourage encore les grands concerts, où tant et de si louables et artistiques efforts sont dépensés pour former le goût musical du public. L'association artistique des Concerts Colonne reçoit annuellement 15,000 francs de subvention ; la Société des Concerts Lamoureux, dirigée par M. Camille Chevillard, reçoit 15,000 fr.; la Société nationale de musique, dirigée par Vincent d'Indy, reçoit 3,000 francs.

En outre, 70,000 francs ont été affectés en 1902 aux concerts populaires et sociétés musicales à Paris et dans les départements ainsi qu'aux œuvres de décentralisation artistique. Ce crédit a même été augmenté de 15,000 francs sur notre proposition pour venir en aide aux théâtres nationaux populaires d'Orange, de Bussang, de Ploujean, de la Mothe-Sainte-Héraye, etc...

LES MANUFACTURES

Manufacture nationale de Sèvres [1].

L'histoire de la manufacture de Sèvres est aujourd'hui très connue; nous ne ferons donc que l'esquisser à grands traits d'après la notice offi-

(1) L'Etat donne à la manufacture de Sèvres un peu plus de 600.000 francs. Signalons en passant d'autres sacrifices qu'il s'impose et qui ne méritent pas une étude spéciale. L'Etat a consacré en 1902 : 754.000 francs à l'achat d'œuvres d'art pour la décoration des édifices publics, ou en subventions à des comités constitués en vue de l'érection de monuments; une somme de 246.000 francs a été attribuée à l'achat d'œuvres d'artistes vivant dans les Expositions diverses à des soultes de voyage.

cielle publiée à l'occasion de l'Exposition universelle, pour arriver rapidement à la période contemporaine sans suivre, étape par étape, les évolutions qui se sont produites depuis la fondation de l'établissement, c'est-à-dire depuis 1740.

Les débuts au château de Vincennes avaient été peu satisfaisants comme résultats financiers ; le roi avait dû venir plusieurs fois en aide à la société qu'il avait dotée du privilège d'exploitation en 1745. Une nouvelle société s'était formée en 1753, sous le patronage royal, avec privilège plus étendu et, dès cette époque, le transfert de Vincennes à Sèvres était décidé, pour se réaliser trois ans plus tard. La porcelaine tendre, dont les premiers essais à Rouen, à Orléans et à Saint-Cloud remontaient aux dernières années du dix-septième siècle, avait été accueillie avec la plus grande faveur et Sèvres, par les perfectionnements apportés dans la fabrication et la décoration, devait opposer victorieusement la porcelaine dite française aux porcelaines dites de Saxe ou même aux produits si recherchés de l'Extrême-Orient. Aux années difficiles avait succédé une ère de prospérité et, en 1759, le roi était devenu seul maître de l'entreprise, après avoir désintéressé tous les membres de la société d'exploitation.

Mais, malgré la délicatesse de leurs formes, la finesse et le charme de leur décor, les porcelaines tendres ne parvenaient pas à satisfaire les amateurs et les céramistes. Il semble bien, dit

M, Henry Havard dans sa très curieuse *Histoire de la Céramique*, qu'ils n'aient produit qu'à contre-cœur ces ouvrages exquis, aujourd'hui si recherchés et payés si chers. Tous leurs efforts tendaient, en effet, à pénétrer le secret de la porcelaine dure de l'Extrême-Orient. C'est à un savant allemand, Frederich Betticher, que revient l'honneur d'avoir réalisé cette découverte, en 1709, par suite d'un hasard digne d'être conté.

Betticher, chimiste distingué, était entré au service de l'électeur de Saxe avec la mission de découvrir la pierre philosophale et de faire de l'or. On prétend qu'un jour, trouvant sa perruque lourde, il interrogea son domestique. Celui-ci avoua que, par économie, il s'était servi, pour la poudrer, d'une substance minérale en vente chez les épiciers. Notre chimiste analysa cette poudre que les commerçants tiraient d'Aïre, près Schneeberg, et reconnut en elle le kaolin si longtemps cherché. L'électeur de Saxe pressentit tout de suite le parti que l'on en pourrait tirer, à condition de demeurer maître du secret. Il fit établir une fabrique à Moissen, dans une forteresse où les ouvriers étaient gardés à vue.

Ce secret fut, en effet, gardé pendant plus de la moitié du dix-septième siècle ; mais à peine fut-il connu en France que la fabrication de la porcelaine dure entrait à Sèvres en pleine activité. La prospérité qui s'accentuait chaque jour davantage se ralentissait brusquement aux approches de la Révolution et la situation critique

de la manufacture devait se prolonger pendant dix ans. Alexandre Brongniart, appelé en 1800 à prendre la direction de l'établissement, donnait aux travaux une forte impulsion et développait d'une façon remarquable la fabrication de la porcelaine dure, lui sacrifiant malheureusement la porcelaine tendre qu'il abandonnait tout à fait.

Nous passerons sur les travaux de Sèvres pendant cette longue période de la direction Brongniart qui dura jusqu'en 1848 et pendant les directions Ebelmen et Regnault, bien que des progrès importants eussent été réalisés dans la fabrication et bien qu'il pût être intéressant de réhabiliter certaines productions de ces différentes époques peut-être un peu trop dédaignées aujourd'hui ; nous mentionnerons seulement, comme dignes d'appeler l'attention, les essais de régénération du vitrail, de la faïence et des émaux sur métal, la cuisson à la houille, la fabrication par coulage, les applications de pâtes colorées.

En 1870, nous ne trouvons plus en activité que la porcelaine dure de Brongniart, parfaite pour les objets usuels, mais très rebelle à la décoration, telle qu'on doit la comprendre en céramique; c'est seulement douze ans plus tard que nous voyons apparaître une porcelaine nouvelle se prêtant à la décoration au même titre que les porcelaines de la Chine et du Japon. Ebelmen et Salvetat, par leur étude scientifique de la porcelaine de Chine, avaient ouvert la voie et facilité les recherches de leurs successeurs. Aussi,

en 1882, MM. Charles Lauth et G. Vogt étaient-ils parvenus à doter la fabrication de Sèvres d'une pâte comportant l'application de tous les procédés de décoration des Chinois. Cette nouvelle porcelaine dure fut présentée pour la première fois, en 1884, à l'exposition de l'union centrale des arts décoratifs, au palais des Champs-Élysées. L'application des émaux et des couvertes colorées, ainsi que l'apparition des rouges de cuivre flammés, firent apprécier les qualités spéciales de la nouvelle pâte, et Sèvres remporta un succès éclatant.

La suppression des peintures de figures et de paysages dans les cartels entourés de guirlandes de fleurs, genre qui caractérisait les productions de Sèvres depuis plus d'un siècle, devait être la conséquence de l'emploi des émaux; c'était donc une véritable révolution dans la décoration de la porcelaine, qui n'allait plus être considérée comme un simple rapport destiné à recevoir une peinture quelconque aggravée d'une dorure plus ou moins lourde. Lente à se développer au début, la réforme est aujourd'hui complète, ainsi qu'on pourra s'en rendre compte en parcourant la galerie de l'exposition de Sèvres au musée Galliera.

L'introduction de la nouvelle porcelaine dans la fabrication ne devait pas faire délaisser l'ancienne porcelaine dure, car des perfectionnements étaient apportés dans la préparation des pâtes colorées. D'autre part, les études pour la reconstitution de la porcelaine tendre du dix-

huitième siècle étaient reprises; mais en 1887 un changement de direction amenait une évolution dans un autre sens.

Le nouvel administrateur, Théodore Deck, faisait étudier la composition d'une pâte pouvant s'appliquer à la production de grandes pièces décoratives avec les vives et profondes colorations de l'ancienne porcelaine tendre. En même temps, était créée, sous le nom de grosse porcelaine, une autre pâte, dont le façonnage facile permit aux artistes de composer des vases ornés d'arabesques ou d'ornements de toutes sortes, gravés ou en reliefs légers, avec application des émaux transparents et surtout des céladons chinois ombrant harmonieusement les gravures et les reliefs.

En 1891, l'organisation de la manufacture était profondément modifiée. A côté de la direction des travaux d'art, qui était confiée au sculpteur Coutan, était instituée une direction des travaux techniques, à la tête de laquelle était placé M. Georges Vogt. L'administration de l'établissement était remise entre les mains de M. Emile Baumgart, précédemment administrateur-adjoint et conservateur du musée céramique. Le régime des ateliers était également modifié, en ce sens que les artistes et ouvriers d'art attachés à l'établissement cessaient d'être assimilés à des fonctionnaires astreints à des travaux déterminés et qu'en même temps la manufacture ouvrait largement ses portes à tous les artistes français disposés à lui offrir le concours de leur talent.

D'autre part, une école de céramique était organisée sur de nouvelles bases, avec le but bien déterminé, non plus de servir simplement au recrutement du personnel des ateliers de la manufacture, mais de former des céramistes, ouvriers d'art, décorateurs, chefs d'ateliers, directeurs de fabriques, pour l'industrie privée. On accentuait ainsi le rôle qu'une manufacture nationale est appelée à remplir dans l'intérêt général, mission éducatrice avant tout, consistant, non seulement à fournir des exemples d'un art achevé et d'une technique perfectionnée, mais aussi à former des artistes et des ouvriers d'art devant exploiter les connaissances acquises dans ce centre d'enseignement pour le plus grand profit de la céramique française.

En 1895, l'éminent graveur en médailles, M. J.-C. Chaplain, membre de l'Institut, succédait à M. Coutan dans la direction des travaux d'art; mais la difficulté de concilier les obligations résultant de la mission qu'il avait acceptée avec l'exigence de ses propres travaux, l'obligeait, en 1897, à remettre la direction des travaux d'art entre les mains de M. Alexandre Sandier, chef des ateliers de décoration de la manufacture.

Le programme des opérations à entreprendre pour l'Exposition universelle de 1900 était arrêté définitivement et les travaux étaient poussés avec un redoublement d'activité. L'emploi du grès cérame, appliqué tant à la décoration architecturale qu'à la construction elle-même, avait

donné lieu à l'étude d'un projet de palais d'exposition. Il s'agissait pour cela de composer une matière offrant le maximum de résistance aux intempéries et aux rigueurs de notre climat. La porcelaine offrait bien, par son imperméabilité, les qualités voulues ; mais elle était impropre au façonnage de pièces de construction, et il semblait d'ailleurs peu raisonnable d'employer une matière aussi précieuse, alors qu'une composition plus robuste, dont elle ne différait guère que par la blancheur et la transparence, venait offrir tous les avantages voulus pour la construction. Comme elle, en effet, le grès légèrement vitrifié est imperméable à l'eau, ce qui le garantit contre les agents de destruction, la gelée surtout, qui opèrent leur action sur tous les matériaux naturels, même les plus résistants.

Le projet d'édification d'un palais d'exposition ne put être réalisé, faute de ressources suffisantes pour assurer son exécution complète ; on dut se borner à la fabrication d'une des travées placée à l'entrée de l'avenue des Invalides comme pièce de démonstration ; mais on étudiait d'autre part un projet de fontaine monumentale pour avoir un monument en plein air et une grande cheminée comme application du grès à la décoration intérieure. Enfin, une grande frise enluminée des couvertes colorées de la porcelaine dure nouvelle était exécutée pour la façade du grand palais des Beaux-Arts, avenue d'Antin, donnant un quatrième exemple des ressources

variées que le grès cérame peut offrir tant au décorateur qu'au constructeur lui-même. Sa fabrication a été établie en quelques mois, grâce à la connaissance acquise des influences des coefficients de dilatation que doivent présenter pâtes et couvertes pour obtenir des produits sans défauts de tressaillure ni d'écaillage.

Pour faciliter le travail, on dut établir la composition de la pâte, de telle sorte que le point de cuisson fût le même que pour la porcelaine dure nouvelle, non seulement pour être cuit au besoin avec elle, mais surtout pour être glacé avec les couvertes colorées de cette porcelaine. Ces couvertes permettent de donner au grès comme à la porcelaine les tons les plus variés, ainsi qu'on a pu le voir dans la frise exécutée pour l'une des façades du Grand Palais des Beaux-Arts ; seulement, ici, on ne pouvait cuire le grès de façon à lui donner cet aspect de solidité qu'on trouve dans les produits japonais par exemple. Pour décorer ce grès d'aspect solide, on emploie des couvertes demi-mates dont on a établi une série complète qui a été appliquée au fragment d'architecture dont nous parlons plus haut. Quant aux couvertes rouges et cristallisées, elles se développent aussi bien sur le grès que sur la porcelaine, ainsi qu'on a pu en juger en examinant le portail de l'avenue des Invalides et la fontaine érigée à l'entrée de l'Exposition, sur le Cours-la-Reine. Il serait temps — entre parenthèses — de sauvegarder cette fontaine contre la barbarie des

passants qui la détériorent et la pillent, tortue par tortue et parcelle par parcelle.

Cette fabrication du grès cérame ne devait pas faire négliger celle de la porcelaine, car la nouvelle administration dirigeait aussi ses efforts sur les perfectionnements à apporter dans la fabrication et dans la décoration de l'ancienne porcelaine dure. Reconnaissant ce qu'il y avait de juste dans la critique faite au sujet des pâtes colorées, elle avait entrepris la recherche de moyens de décoration moins lourds et d'exécution plus pratique. Deux procédés furent essayés et donnèrent des résultats satisfaisants : la peinture sous couverte et au feu de four.

Le premier procédé consiste à appliquer sur la porcelaine crue des couleurs presque infusibles, puis à recouvrir le tout de couvertes ; la pièce ainsi préparée est soumise à la température ordinaire de cuisson de la porcelaine et sort du four après refroidissement complètement terminée ; en un seul feu, la pâte a pris sa transparence, les couleurs, leur éclat et le décor sont fixés suivant le dessin tracé sur la pièce crue. Sans être très nombreuses, les couleurs sous couverte peuvent suffire pour permettre à l'artiste d'obtenir au grand feu une polychromie harmonieuse, car il y a du rouge, du bleu, du vert, du jaune, du brun et du noir. Plusieurs pièces faites suivant cette technique rationnelle et rapide, bien différente de l'ancien procédé des feux multiples du moufle, figurent

dans l'exposition de Sèvres au musée Galliera.

Le second procédé exige deux cuissons au four : la première pour acquérir la porcelaine blanche émaillée, la deuxième pour fixer sur la couverte des couleurs fusibles appropriées, que le décorateur applique au pinceau. Les couleurs, qui sont de même nature que la couverte, se mélangent dans la fusion complètement avec elle et on obtient ainsi des colorations bien franches, au lieu de ces couleurs de moufles sans glaçure qui restaient en surface sans faire corps avec la porcelaine.

Aux couleurs sur couverte déjà connues, mais employées surtout à la coloration des fonds, telles que les bleus, les verts et les bruns, vinrent s'ajouter le rouge orangé, le mauve et deux jaunes, et c'est ainsi qu'on put mettre à la disposition du décorateur une palette suffisante pour motiver l'abandon de la peinture au petit feu de moufle.

Cet abandon devait s'étendre même à la porcelaine dure nouvelle. Lorsque la fabrication de cette porcelaine fut introduite à Sèvres, en 1882, presque toutes les pièces étaient traitées au début comme celles de porcelaine tendre ou de faïence fine, c'est-à-dire que la pâte cuite en biscuit était enduite d'un émail plombeux de moufle, soit que la décoration fût déjà peinte sur le biscuit, soit que la pièce fût émaillée pour être ensuite revêtue d'émaux. Ni l'un, ni l'autre de ces procédés n'étaient conformes à la technique

des Orientaux que la manufacture s'est appliquée à suivre en dernier lieu. C'est ainsi qu'on voit à l'exposition actuelle les pièces de cette porcelaine dure nouvelle, analogue à la porcelaine de Chine, enveloppées de leurs couvertes de grand feu, puis ornées d'émaux au feu de moufle, procédé avec lequel on obtient plus sûrement et à moins de frais des produits qui n'ont rien de commun, ni comme technique, ni comme aspect, avec la faïence fine.

Deux couvertes spéciales, le rouge flammé et la couverte cristalisée, présentaient encore des difficultés pour emploi certain sur cette porcelaine dure nouvelle. Une étude plus approfondie des conditions propres à les développer a rendu cet emploi tellement sûr qu'on a pu fabriquer dans des dimensions colossales des vases ornés de ces couvertes rutilantes.

Cette même pâte, légèrement modifiée, a été appliquée à la fabrication des pièces de sculpture. Non seulement les biscuits ont gagné d'aspect en prenant une teinte ambrée du ton le plus délicat, mais ils sont devenus d'une fabrication plus sûre, et même les sujets les plus compliqués, tels les groupes du surtout Frémiet, sortent maintenant du four sans le moindre accident de cuisson. Les sculpteurs contemporains, dont les œuvres sont exposées en biscuit par la manufacture de Sèvres, qui a, cette fois, laissé de côté tous les anciens modèles, ont si bien apprécié la qualité de cette nouvelle pâte, que nombre d'entre eux ont mis le

plus grand empressement à prêter leurs modèles et à en autoriser la reproduction.

La fabrication des céramiques de cuisson à haute température n'a pas arrêté les études pour la reconstitution de la porcelaine tendre.

L'ancienne pâte a été étudiée à nouveau sur échantillons conservés; on a recherché son point de cuisson (1100° environ), et on est arrivé à établir aussi exactement que possible une pâte de même composition que cette porcelaine tendre à laquelle la manufacture de Sèvres doit sa renommée universelle. Un certain nombre d'objets revêtus de couleurs et d'émaux appropriés, formes nouvelles et décors de style moderne, ont été spécialement exécutés pour montrer à l'Exposition universelle les résultats obtenus à la suite de recherches longues et délicates. Les visiteurs de tous pays ont particulièrement admiré la vitrine renfermant les produits de cette fabrication difficile, signalés par le vif éclat des colorations que la pâte tendre permet d'obtenir et qui la distingue très nettement des autres porcelaines.

II

La tour en grès et porcelaine.

Ainsi depuis quelques années, la manufacture a entrepris l'étude d'une pâte propre à la fabrication des grandes pièces et pouvant même s'employer dans la construction. Elle a trouvé un grès cuisant au même feu que la porcelaine dure nou-

velle (1, 300 degrés), ayant le même retrait et apte par conséquent à recevoir les même émaux et les même couvertes. Cette matière a été mise en œuvre en 1900 pour construire le morceau d'architecture transporté après la clôture de l'Exposition dans le square de Saint-Germain-des-Près, la cheminée monumentale offerte au Musée des Arts décoratifs, la frise du Grand-Palais des Beaux-Arts et enfin la fontaine du Cours-la-Reine.

Aujourd'hui, la direction désire profiter de l'expérience acquise dans l'exécution de ces divers travaux. Elle veut aussi mettre en valeur toutes les qualités que représente ce nouveau produit, faire voir toutes les ressources qu'il offre, sans les effets de coloration que l'artiste peut lui demander. Pour atteindre ce but, le distingué M. Sandier se propose de composer un édifice qui résumerait l'état de cette fabrication à notre époque.

Après hésitation entre divers projets, il s'est arrêté à la construction d'une tour, qui s'élèverait dans le parc de Saint-Cloud, au rond-point occupé, avant 1871, par le monument appelé vulgairement lanterne de Diogène, et même quelquefois lanterne Démosthènes, sans doute par altération.

Cette lanterne de Diogène était une tour carrée en pierre de 4 m. 55 de largeur à la base sur 17 mètres de hauteur, supportant une copie du monument chorégique de Lysicrate, exécutée en terre cuite par les frères Trabuchy, poêliers à la

barrière du Roule, sous la direction de Legrand et Molinos, architectes. Cet édicule, exposé dans la cour du Louvre pendant les cinq jours complémentaires de l'an X, ne fut mis en place sur le plateau élevé du parc qu'en 1808. En 1844, Brongniart constatait que ce monument commençait à s'altérer. La ruine en fut complète pendant la campagne de 1870-71. La bibliothèque de la manufacture possède un relevé exact de cette tour, dessiné par E. Viollet-le-Duc vers 1848, et le musée conserve quelques fragments de la frise : figurines d'homme, torse, dauphin, corniche et modillon.

Le directeur actuel n'a point la pensée de recommencer ce monument, d'une conception assez maladoite d'ailleurs. On comprend mal, en effet, l'idée de jucher à 17 mètres de hauteur la copie en terre cuite d'un des joyaux de l'art grec. On veut essayer au contraire de créer une œuvre aussi française et aussi moderne que possible, étudiée spécialement pour bien montrer toutes les ressources de la fabrication nouvelle et mettre en valeur ses qualités décoratives.

Après avoir cherché plusieurs esquisses, nous avons dit que le choix de M. Sandier s'était porté sur une tour circulaire. Cette forme d'un aspect plus agréable qu'une disposition carrée est aussi d'une fabrication céramique plus simple. Il suffit, en effet, d'étudier la structure et la décoration d'un segment de l'édifice qui, se répétant huit fois, donne l'ensemble. Cette tour disposée pour

permettre aux visiteurs de jouir du plus beau panorama de Sèvres se prêterait aux diverses expériences scientifiques pour lesquelles les points élevés et isolés sont nécessaires. Elle présenterait un corps principal divisé en cinq étages, surmontés d'une lanterne donnant encore deux autres paliers. Le tout serait desservi par un escalier à double révolution semblable à celui du château de Chambord, mais naturellement de plus petites dimensions. Sa hauteur serait de 45 mètres environ et sa largeur de 8 mètres.

Le thème de la décoration extérieure serait emprunté à la forêt, à sa poésie et à ses légendes, à ses plantes, à ses arbres et aux animaux qu'elle abrite. La coloration serait maintenue dans une tonalité claire. Le blanc de la porcelaine dominerait dans les parties unies; les bleus turquoise, les verts émeraude, les bruns, les roses corail viendraient animer les chapiteaux, les corniches, les coupoles et surtout la frise du soubassement. Les plans, dessins, modèles et moules nécessaires pour l'exécution de ce monument seraient entièrement exécutés dans les ateliers de la manufacture. On n'aurait à demander aux artistes du dehors que la grande frise du soubassement et les quelques figures d'animaux décorant les coupoles. On a compté que 30,000 pièces environ, d'un volume moyen de 0 m. 20 c., entreraient dans cette construction. Leur cuisson nécessiterait 100 fournées. Enfin, pour ne pas inter-

rompre les autres travaux de la manufacture, on répartirait ce travail sur cinq années, de manière à ne demander à la fabrication que 20 fournées supplémentaires par an.

Avec l'administrateur très distingué de la manufacture, M. Baugmart, nous estimons que ce projet de construction dans le parc de Saint-Cloud d'une tour en grès cérame et en porcelaine, destinée à remplacer la tour détruite en 1871 pendant l'occupation allemande, n'est pas, comme on pourrait être amené à le dire après un examen superficiel, une entreprise de pure fantaisie.

Non seulement cette tour, ainsi que l'indique l'auteur du projet, M. l'architecte Sandier, pourrait être utilisée pour des observations scientifiques, mais elle serait un nouvel exemple, ajouté à ceux qui furent présentés en 1900 par la manufacture nationale de Sèvres, de l'application de la construction céramique de grand feu, offrant toutes les qualités de résistance aux intempéries qu'on ne rencontre pas toujours suffisamment dans les matériaux fournis directement par la nature.

Après avoir donné sinon le mouvement (sa prétention ne va pas aussi loin), tout au moins une forte impulsion à l'emploi de la céramique de bâtiment, la manufacture nationale a pensé qu'il était nécessaire d'accentuer la démonstration par de nouveaux exemples de nature à bien attirer l'attention des architectes et du public sur un mode de construction dans l'extension duquel

l'industrie céramique en France trouverait une source abondante de richesses.

Avant d'entreprendre l'édification de la tour, avec ses ressources normales et sans demander de crédits supplémentaires (ce que l'importance du travail aurait pu justifier), la manufacture compte exécuter deux répétitions simplifiées de la fontaine en grès cérame du Cours-la-Reine qui seraient placées devant la façade du bâtiment d'honneur, à l'entrée du parc, côté de Sèvres, et divers travaux d'une certaine importance pour le Grand Palais des Beaux-Arts aux Champs-Élysées, côté de l'avenue d'Antin, où se trouve déjà la grande frise en grès cérame de l'*Histoire de l'Art*.

III

Les bas-reliefs de la Chambre.

Dès la rentrée des Chambres, les députés ont pu examiner un envoi qui fait grand honneur à cette même manufacture de Sèvres. Je veux parler des quatre bas-reliefs, qui ornent la buvette du Palais-Bourbon et qui représentent les quatre saisons, d'après des cartons de MM. A. Boucher et C. Roux. Nous ne discuterons pas ici les qualités de ces dessins ni la valeur décorative de chacun. Ce qui nous a paru intéressant, et ce qui le paraîtra sans doute à nos collègues, c'est l'ingéniosité, la science et la maîtrise avec laquelle M. Vogt, directeur des travaux techniques de

Sèvres, et son assidu collaborateur M. Baudin, ont su tirer d'aquarelles, hautes comme cette feuille, les superbes panneaux de grès cérame si artistement teintés.

C'est aux bienveillantes explications de M. Vogt, en compagnie duquel j'ai assisté à la fabrication et au défournement des deux derniers bas-reliefs, que je dois de pouvoir soumettre à la bienveillante attention de la commission et de la Chambre un très court exposé sur l'exécution de cette œuvre magistrale et sur ce nouvel emploi du grès cérame, dont le distingué rapporteur du budget de 1901, M. Georges Berger, disait avec raison qu'il fallait attendre des merveilles dans l'avenir. On a adressé tant de critiques à la manufacture de Sèvres, qu'il est juste de la part des membres de l'Assemblée nationale de ne lui pas refuser les éloges qu'elle mérite et les visites qu'elle accueille toujours avec une parfaite urbanité.

Les opérations que nécessite la fabrication d'un panneau céramique en grès, du genre de ceux qui sont destinés à orner la buvette de la Chambre des députés, sont de deux espèces bien différentes : 1° la préparation des matières céramiques qui devront servir à la fabrication, pâtes et couvertes ; 2° l'obtention de l'œuvre elle-même d'après le modèle créé par l'artiste.

Afin d'assurer la durée de pièces devant servir à l'ornementation des édifices, M. Vogt a choisi pour les exécuter le grès cérame qui jouit, après cuisson, de la qualité d'être imperméable à l'eau

et qui est assez dur pour faire feu au briquet. La pâte à grès, employée à Sèvres, est composée d'une argile réfractaire et plastique de l'Orne, d'une argile légèrement fusible de la Nièvre et d'un sable fusible de Decize, mélangés à peu près par parties égales. Ces trois matières, composant le grès, sont finement broyées puis intimement triturées avec de l'eau dans des malaxeurs. Au sortir de ces machines, la pâte est prête à être confiée aux ouvriers qui doivent la façonner.

Quand la pâte est ainsi préparée, le fabricant doit s'occuper de composer les couvertes ou émaux qui serviront à produire la glaçure sur les pièces et à les colorer suivant les tons désirés par l'artiste. Ces couvertes doivent non seulement bien fondre et bien conserver la nuance désirée, elles doivent de plus se contracter et se dilater exactement de la même manière que la pâte sur laquelle on veut les appliquer, si on ne veut pas être exposé à voir apparaître les défauts appelés tressaillure ou écaillage, défauts qui pourraient compromettre l'existence de la pièce sur laquelle ils se présenteraient.

La mise en accord parfait d'une pâte et d'une couverte est un des problèmes les plus délicats qu'ait à résoudre le céramiste. Les diverses colorations des couvertes s'obtiennent en incorporant dans la couverte incolore de 3 à 6 pour 100 d'oxydes colorants, par exemple d'oxyde de cobalt pour les bleus, d'oxyde de cuivre ou de chrôme

pour les verts, le manganèse pour les roses, l'oxyde de nickel pour les bruns, l'oxyde de fer, surtout mélangé avec celui de manganèse, pour les jaunes. La couverte incolore, qui sert de base à toutes ces couvertes colorées, est composée de feldspath (roche fusible), de quartz et de chaux introduite à l'état de craie ; ces matières dures sont finement broyées dans de puissants moulins, en présence d'eau.

Avant d'être mises en usage, toutes les matières sont soumises à un essai soigné pour en vérifier les qualités, pour être absolument sûr de leur réussite après cuisson et en connaître le retrait au feu, de manière à savoir exactement la dimension qu'auront les pièces à la sortie du four. Toutes ces choses bien réglées, on peut commencer le travail qui doit produire les pièces qu'on désire.

Supposons qu'il s'agisse de l'exécution d'un des panneaux destinés à la Chambre; l'architecte, sachant la distance qu'il a à couvrir, en donne les dimensions au sculpteur en les augmentant de la quantité dont les pièces se traiteront par la cuisson (pour avoir un mètre, après cuisson, l'artiste doit faire son modèle de 1 m. 125 avec notre grès). Le sculpteur, d'accord avec l'architecte, exécute alors dans son atelier l'œuvre qu'il a conçue et en livre un moulage en plâtre.

Sur ce moulage — débité en carreaux de dimensions convenables — on fabrique des moules en plâtre, ayant toutes les dimensions voulues

pour qu'ils se glissent facilement dans l'emplacement qui leur est destiné.

Ces moules, ajustés et repérés avec soin, sont remis à l'ouvrier estampeur. Cet artisan comprime alors dans l'intérieur des moules la pâte plastique de façon à lui faire épouser tous les contours qu'ils présentent sur leur surface interne. Quand la pâte s'est suffisamment raffermie dans le moule, l'ouvrier sort l'épreuve moulée, puis il la laisse sécher. Cette opération doit être surveillée avec soin et conduite lentement, elle dure de quinze jours à trois semaines, suivant la dimension des pièces; si on brusque le séchage, on court grand risque de les voir se fendre.

Les différentes pièces formant l'ensemble d'un panneau étant terminées et sèches, l'ouvrier mouleur les ajuste avec soin les unes à côté des autres pour rendre avec le plus de fidélité possible l'œuvre du sculpteur.

On procède alors à la mise en couleur. On opère à Sèvres sur les pièces encore crues. Ce travail d'enluminure demande beaucoup d'habitude, parce que celui qui est chargé de l'exécuter est obligé de peindre avec des matières qui n'ont pas la couleur qu'elles prendront quand elles se seront vitrifiées au feu. Il faut en outre qu'il soit bien maître des épaisseurs qu'il pose sur les pièces, car ces différences d'épaisseur dans les couvertes font rapidement varier l'intensité de leurs tons (résultats dont on ne s'aperçoit sûrement qu'après la cuisson).

Quand cet émaillage (ou enluminure), qui demande du soin et par conséquent du temps, est terminé, on laisse les pièces sécher quelques jours, puis on les porte au four. Là, on les enferme dans des étuis en terre réfractaire, en ayant soin de réunir dans le même étui les couleurs qui se suivent dans le modèle, et cela pour se mettre autant que possible à l'abri des différences de température et de composition des gaz qui pourraient se produire pendant la cuisson, différences qui modifieraient du tout au tout les nuances des couvertes employées; par exemple, du jaune passerait au noir.

Quand toutes les pièces sont dans le four, on en ferme la porte avec des briques et on allume le feu. On chauffe d'abord très doucement pour éviter les ruptures, surtout quand on a à cuire de grosses pièces en grès; on prolonge ce petit feu environ pendant vingt heures, puis on active les foyers et après quinze heures de feu intense, la température atteint 1.300° environ et la cuisson est terminée. On bouche alors tous les orifices inférieurs du four et on laisse refroidir quatre ou cinq jours. Après ce refroidissement, on procède au défournement et, seulement à cet instant, on voit si le feu a bien donné les résultats qu'on voulait.

Le défournement est toujours un moment d'émotion pour le céramiste. Et j'avoue que, sans être de la partie, j'ai ressenti, comme M. Vogt, le frisson d'angoisse, devant l'œuvre mystérieuse du feu créateur.

C'est d'après ces procédés qu'ont été fabriqués les panneaux de MM. A Boucher et C. Roux qui se trouvent dans la buvette de la Chambre. On les avait antérieurement mis en œuvre pour fabriquer : la frise de 90 mètres de long du palais des Beaux-Arts sur l'avenue d'Antin, frise modelée d'après les cartons de M. Joseph Blanc par les sculpteurs Baralis, Fagel et Sicard ; la fontaine monumentale de M. Sandier, placée aux Champs-Elysées ; la cheminée ornementale de M. Sédille et le fragment d'architecture de MM. Risler et Coutan qui est posé dans un des jardins de Saint-Germain-des-Prés. Ces travaux importants, dont le succès a été considérable, n'empêchent pas la manufacture de produire un nombre respectable de beaux médaillons, vases et pièces variées.

La manufacture nationale des Gobelins [1].

L'installation d'un atelier de tapisserie sur les bords de la Bièvre, dans une partie des bâtiments antérieurement occupés par la famille des teinturiers en écarlate du nom de Gobelin, remonte au mois d'avril 1601. C'est à ce premier établissement que la manufacture de tapisseries doit le nom qu'elle porte. Les fondateurs de cet atelier, attirés en France par les avantages que leur avait

(1) Somme attribuée par l'Etat : environ 250.000 francs.

assurés le roi Henri IV, s'appelaient Charles Comans et François de la Planche.

Un certain nombre de fort belles tentures remontent à cette première manufacture; citons notamment, d'après la notice officielle publiée à l'occasion de la magnifique Exposition de 1900 et à laquelle nous empruntons ces documents, l'histoire d'Artémise, Coriolan, des sujets de Simon, Vouet, des scènes de la Jérusalem délivrée et une Histoire de Constantin, dont les cartons avaient été peints d'après les esquisses de Rubens pour les tapissiers parisiens.

Cet atelier primitif prolongea son existence, avec des fortunes diverses, jusqu'au règne de Louis XIV.

Il fut entièrement reconstitué par Colbert; diverses industries devant servir à l'ameublement et à la décoration des maisons royales y furent adjointes, et ainsi fut fondée, sous la haute direction du peintre Charles Le Brun, la manufacture royale des meubles de la couronne (1667). Les ateliers de tapisserie y tinrent toujours la première place. Leur plus grande prospérité date de cette époque et se prolongea jusqu'en 1694. La détresse du trésor public mit alors en question l'existence même de la manufacture; mais elle ne tarda pas à sortir de cette période critique, et les travaux reprirent une nouvelle activité. Les changements du goût avaient apporté de sensibles modifications dans le travail des tapissiers. Aux modèles pompeux de Le Brun et de Mignard

avaient succédé des compositions à dimensions plus modestes, où la grâce remplaçait l'ampleur et la magnificence. Du commencement du dix-huitième siècle datent les « Triomphes des Dieux », la « Tenture des Indes », les « Portières des Eléments et des Saisons », les « Mois grotesques », les « Enfants jardiniers. »

C'est vers le début de ce siècle qu'on se mit à reproduire d'anciennes tentures flamandes, comme les Mois, Lucas, les Chasses de Maximilien, les Fruits de la Guerre, l'Histoire de Scipion, sans préjudice des sujets antiques et modernes interprétés par Jouvenet, Antoine et Charles Coypel, J.-F. de Troy, auxquels furent adjoints plus tard Oudry, Boucher, Restout, Natoire, Pierre, Vien, Lagrenée, etc.

Les tentures d'Esther, de Jason, de Don Quichotte, les Chasses de Louis XV, les Opéras, les Amours des Dieux, resteront au nombre des chefs-d'œuvre de l'art décoratif parvenu à son expression la plus raffinée.

Sous la Révolution, les ateliers de tapisserie furent sérieusement menacés ; ils échappèrent heureusement aux graves dangers de cette période troublée, et le Consulat, puis l'Empire, leur assurèrent une nouvelle prospérité.

Une modification capitale fut alors apportée à l'organisation du travail. Les tapissiers qui travaillaient précédemment aux pièces reçurent un traitement fixe, et les Gobelins furent rattachés, sous l'empire et la monarchie, à l'administration

de la liste civile. Depuis 1870, la manufacture nationale de tapisseries et de tapis relève de la direction des Beaux-Arts.

On copiait, sous l'empire, les tableaux des peintres de l'école de David, retraçant les hauts faits de l'armée française. La Restauration revint aux épisodes de l'histoire de l'ancienne monarchie, exécuta deux portraits de Marie-Antoinette, d'après madame Vigée Lebrun, et commença la reproduction de la Galerie de Médicis, par Rubens, continuée sous le règne de Louis-Philippe. Une des tentures les plus originales du second empire fut la suite des Cinq Sens, destinée au palais de l'Elysée et détruite presque complètement par l'incendie de 1871.

Depuis un certain nombre d'années, l'atelier des Gobelins a entrepris de réagir contre l'abus des couleurs, l'exagération du modelé et la mollesse de l'exécution. Il cherche à mettre la belle technique appliquée au début du seizième siècle au service des modèles fournis par les artistes contemporains. Il ne dépend pas de lui que ces modèles, exécutés par les chefs de l'école française, soient bien appropriés à leur destination.

Un effort considérable a été également tenté pour réduire les tons employés à la décoration des tapis et se rapprocher, autant que possible, des inimitables modèles de la Perse et de l'Asie-Mineure.

Un important atelier de réparation et de rentraiture a été adjoint, depuis un certain nombre

d'années, aux ateliers de haute lisse et de savonnerie.

La manufacture nationale des Gobelins, qui ne travaillait jusqu'à ces derniers temps que pour le chef de l'Etat ou le garde-meuble national, est employée maintenant à décorer les édifices des principales villes de France, comme on l'a vu à l'Exposition par les panneaux ou les meubles destinés au palais de justice de Rennes, à la salle des mariages de l'hôtel de ville de Bordeaux, au tribunal de commerce de la Seine, aux chambres de commerce de Saint-Etienne et de Rouen.

Elle a exposé en même temps plusieurs tapisseries exécutées pour des particuliers, sur l'autorisation expresse du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Écoles. — Teinture. — Musée.

ÉCOLES

L'école de la manufacture des Gobelins comprend deux cours de dessin, cours élémentaire et cours supérieur, et un cours technique de tapisserie et de tapis.

Le cours élémentaire reçoit les élèves du dehors. Il leur suffit, pour y être admis, de solliciter une autorisation, presque toujours accordée par l'administrateur. Ce cours a lieu le matin, de huit heures et demie à dix heures et demie en hiver, et de huit à dix heures en été.

Deux professeurs, choisis parmi les sous-chefs d'atelier ayant obtenu le diplôme de la ville de Paris, corrigent alternativement, chacun pendant une semaine, les dessins des étudiants. Une semaine est consacrée au dessin d'ornement d'après le plâtre, et la semaine suivante à la figure d'après la bosse.

Nul ne peut être admis comme apprenti tapissier à la manufacture qu'après avoir suivi, pendant une année au moins, ce cours élémentaire.

Le cours supérieur comporte un travail du matin, durant toute l'année, aux mêmes heures que le cours élémentaire, et des études alternant, d'après la nature et l'antique, du 1er novembre au 1er mars. Ces études se font le soir de quatre heures un quart à six heures un quart. Une semaine est consacrée au modèle vivant, une autre à l'antique.

Le professeur du cours du soir est M. D. Maillard.

Le même professeur corrige les études d'après le modèle vivant, qui occupent toute l'année une semaine par mois, dans la matinée.

Les travaux d'après le modèle vivant alternent avec les exercices suivants : une semaine d'étude de fleurs ou de nature morte — une semaine de copie de tapisseries — une semaine consacrée à la composition.

M. Cléret, architecte des bâtiments civils, est chargé de la direction de cette partie du cours et de la correction des travaux.

Le cours supérieur est exclusivement réservé aux élèves tapissiers admis, après concours, à faire leur apprentissage technique.

Cet apprentissage dure deux ans, pendant lesquels l'élève à l'essai ne reçoit ni traitement ni indemnité. A la fin de cette période, il exécute une tête en tapisserie, sur laquelle la commission, composée des professeurs et des chefs d'atelier, décide si le candidat a acquis l'habileté exigée pour être nommé apprenti tapissier.

Le petit nombre d'élèves que la manufacture peut admettre a fait supprimer comme inutile l'emploi de professeur de tapisserie. L'enseignement est donné dans l'atelier même par le chef d'atelier, secondé par des tapissiers choisis parmi les plus capables. La suppression d'une école spéciale de tapisserie n'a donné jusqu'ici que de bons résultats.

On a voulu rapprocher des tapisseries modernes les exemples de l'enseignement donné aux jeunes tapissiers dans la manufacture même. Dans ce dessein, furent exposées une dizaine d'académies d'après le modèle vivant et une vingtaine d'études de fleurs et de copies de tapisseries. Toutefois, c'est à la classe IV (enseignement des Beaux-Arts) que se trouva le principal envoi de l'école des Gobelins. Des deux côtés, dans le voisinage des dessins des jeunes apprentis, furent mis sous les yeux des visiteurs les essais successifs par lesquels ils débutent dans l'étude de la tapisserie. Le jeune tapissier, après des exercices

très simples d'exécution matérielle, est conduit progressivement à la reproduction de modèles de plus en plus compliqués et doit se montrer capable, avant d'être admis à l'atelier, de faire son chef-d'œuvre, consistant en une tête de face ou de profil. On a pu voir à l'exposition des spécimens variés de ces exercices préparatoires.

TEINTURE

L'atelier de teinture, institué pour les besoins de la manufacture, remonte au règne de Louis XIV. A la fin du dix-huitième siècle fut créé, à côté de cet atelier, un laboratoire de chimie dont le chef est chargé de la surveillance des teinturiers. Ce laboratoire a longtemps eu pour directeur M. Chevreul ; il est actuellement confié à M. David, ancien préparateur et collaborateur de l'illustre savant.

L'atelier de teinture se compose de deux teinturiers et d'un sous-chef d'atelier.

Toutes les laines et soies employées par la manufacture de Beauvais sont teintes à l'atelier des Gobelins. Il serait à peu près impossible de trouver dans l'industrie privée les ressources offertes par la teinturerie des Gobelins, qui constitue ainsi un des éléments vitaux de la manufacture.

Toutes les couleurs sont obtenues au moyen de procédés anciens et avec les matières en usage aux siècles passés. Les matières colorantes tirées de la houille sont rigoureusement proscrites.

Ainsi, les rouges proviennent tous de la cochenille et de la garance ; les jaunes de la gaude, et les bleus de l'indigo et du prussiate.

Certaines industries sont venues en ces dernières années demander à l'atelier des Gobelins de leur teindre des matières premières par les anciens procédés à peu près complètement abandonnés par l'industrie privée.

MUSÉE

Le musée se compose d'éléments très différents. On y trouve des tapisseries anciennes et modernes servant de modèles aux artistes et présentant un résumé de la fabrication des Gobelins, des tapis d'Orient, des étoffes, d'anciens modèles en peinture, les esquisses des modèles nouvellement livrés à la manufacture, une série d'aquarelles d'après des tapisseries anciennes prises comme types des divers styles et des différentes époques, enfin une suite de dessins et d'études peintes de Van der Meulen, conservées aux Gobelins depuis deux siècles.

On aurait voulu mettre sous les yeux des visiteurs de l'Exposition des échantillons de toutes les collections constituant le musée des Gobelins. Mais la place a manqué pour donner à ce petit musée rétrospectif l'étendue nécessaire pour en faire apprécier l'importance. On a préféré s'abstenir plutôt que de montrer un ensemble par trop incomplet.

Il faut émettre le vœu que l'administration des Beaux-Arts se montre plus sévère pour le choix des cartons-modèles commandés aux peintres, et que l'invention des nouveaux Gobelins mérite autant d'éloges que la restauration des anciens.

Le ministre de l'Instruction publique vient de prescrire la restauration des tapisseries du garde-meuble. Il a su convaincre la Chambre que cette entreprise, d'un intérêt supérieur, revenait de droit à la manufacture des Gobelins. Il convient de féliciter de ce résultat, poursuivi pendant de longues années, tous ceux qui ont collaboré au succès. On s'est donc, sans retard, mis à l'ouvrage. On a dû d'abord établir un programme de travail, et nous allons essayer d'en fixer à grands traits les bases et les premiers éléments en empruntant à l'éminent administrateur de la manufacture nationale des Gobelins les très intéressantes considérations qu'il vient de présenter dans la remarquable revue de l'*Art*.

Si on examine avec un peu d'attention le catalogue général des tapisseries du garde-meuble récemment publié dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, on remarquera tout d'abord qu'un bon nombre de pièces de cette belle collection, employées à la décoration des palais de Fontainebleau, de Compiègne et de Pau, se trouvent par là même immobilisées. Celles-là sont à coup sûr en meilleur état que les tentures qui émigrent de ministère en ministère et qui reparaissent à toutes les expositions. Est-ce à dire cependant qu'elles ne réclament aucun soin et qu'elles doivent être abandonnées dans l'état où elles se trouvent? Va-t-on se heurter à des

jalousies de clocher et à des mauvaises volontés assez fortes pour paralyser les intentions du ministre ? Cela ne serait pas admissible. Toutes les tapisseries de l'État, sans exception aucune, doivent être soumises à un examen méticuleux, sans qu'il soit besoin pour cela de déposséder les monuments qu'elles décorent. Encore est-il essentiel de les passer une à une en revue et de faire le nécessaire pour leur assurer la plus longue durée possible.

Certaines de ces pièces, installées dans les palais, sont repliées; une partie de leur surface ou de leur bordure est cachée: d'autres sont gravement mutilées; j'en ai vu qui avaient été coupées pour garnir des panneaux étroits, des dessus de portes; d'autres, enfin, sont déshonorées par des peintures grossières, destinées à cacher des initiales ou les emblèmes de la royauté. A tout cela le remède est aisé, pourvu que les bonnes volontés qui présideront à cette revision générale ne se heurtent pas à une opposition mesquine, comme cela s'est vu, ou bien encore à une force d'inertie plus difficile à vaincre qu'une résistance ouverte. Quelques exemples pris au hasard feront mieux ressortir que toutes les observations générales, forcément un peu vagues, les réformes et les améliorations à réaliser.

Voici, par exemple, la tenture de l'« Histoire de saint Jean », inscrite en tête de l'inventaire du Garde-Meuble. Autrefois, placée dans des salles rarement visitées du palais de Pau, elle vint à Paris pour l'Exposition de 1900, et on ne saurait trop déplorer qu'elle ne soit pas définitivement restée au Louvre. Ces pièces ont subi, à une époque déjà ancienne, un traitement étrange. Le champ du sujet est partagé en trois zones horizontales bien distinctes; le ciel et le terrain n'appartiennent pas à la tapisserie primitive; ils ont été ajoutés après coup. Il serait dangereux de changer quoi que ce soit à ce que nous voyons. De même la bordure ne saurait être modifiée sans de graves inconvénients, bien qu'elle ne soit très probablement pas contempo-

raine des scènes centrales. Tout au plus, pourrait-on combler dans cette bordure certaine lacune qu'on n'a pu dissimuler quand on a rapproché deux morceaux autrefois réunis et qui avaient été séparés.

« Les Triomphes des Dieux », de l'atelier de Bruxelles, signés du tapissier François Geubels, peuvent compter parmi les plus précieux vestiges du seizième siècle. Ne convient-il pas, en raison de leur valeur exceptionnelle, de leur accorder des soins attentifs, de les consolider, de réparer les parties usées, de tout faire pour assurer leur durée ? Les Fructus Belli et l'Histoire de Scipion paraissent en assez bon état. Un passage rapide dans l'atelier de réparation suffira. Les diverses suites d'Artémise comptent parmi les œuvres les plus caractéristiques de l'art français à la fin du seizième ou au commencement du dix-septième siècle. Il est à craindre que certains tons, dans les gris et les bruns surtout, soient à remplacer presque complètement ; mais doit-on hésiter quand il s'agit d'un des monuments les plus vantés et les plus originaux de l'art national ? L'Histoire de Diane, tissée sur les cartons de Toussaint Dubreuil, et dont il existe une répétition complète dans les collections impériales de Vienne, nous est parvenue dans un état qui ne permet pas de les mettre sous les yeux du public. Aussi, presque personne ne la connaît. Une réparation complète est-elle possible ? Cela paraît douteux. On peut craindre d'altérer le caractère du dessin. Mais on devra au moins la nettoyer et la consolider en la doublant avec une toile légère. Peut-être sera-t-on surpris des résultats obtenus par une opération si simple. Les histoires de Coriolan et de Constantin entraîneront, je crains, un ouvrage considérable. Certaines pièces de la dernière suite, confiées en ces dernières années à l'atelier des Gobelins, offraient de larges parties usées, à remplacer complètement. C'est un ouvrage de longue haleine à poursuivre parallèlement avec des opérations compliquées.

« Enfin, pour ne pas nous arrêter aux tentures de Louis XIV — ce qui nous entraînerait à de trop longs développements, si nous examinons les trente-cinq pièces appartenant à la tenture d'Esther, disséminées un peu partout, nous constaterons d'abord que des dix ou douze suites tissées entre 1740 et 1793 nous avons conservé quatre ou cinq séries entières, puisque l'histoire complète se composait de sept panneaux. Or, le château de Compiègne, à lui seul, en expose dix-sept, soit plus de deux tentures complètes, c'est-à-dire que les mêmes sujets se trouvent répétés jusqu'à trois fois dans des salles contiguës. Ne conviendrait-il pas de tenter une meilleure répartition de nos richesses? Cet excès de biens a conduit l'architecte chargé de l'installation déjà ancienne à serrer les tapisseries, à ce point qu'elles sont souvent repliées ou se recouvrent l'une l'autre. Parfois une bordure est commune à deux panneaux, et, comme cette bordure comportait aux angles des éléments de décoration ne pouvant se prêter au voisinage d'une autre pièce, n'a-t-on pas été s'imaginer de faire peindre à l'huile une fleur de lys droite recouvrant complètement la fleur de lys oblique qu'il s'agissait de dissimuler. Notre premier soin sera certainement d'enlever cette addition postiche et de restituer à chaque panneau sa bordure entière.

Sans quitter le palais de Compiègne, on rencontre bien d'autres exemples significatifs des mutilations sacrilèges ou des détériorations irréparables subies par des pièces capitales de l'ancien mobilier de la couronne. Ce sont des panneaux de trois mètres de haut, comme les Muses de Le Brun, utilisés comme dessus de porte. On juge tout ce qui a dû être replié ou retranché pour arriver à ce beau résultat. Ou bien encore ce sont ces tentures de la Fable ou les Danses de nymphes cousues l'une à l'autre, sans bordures intermédiaires, de sorte qu'on ne voit plus où commence une pièce, où s'arrête sa voisine. Signalons encore ces scènes de l'Histoire des

16

Indes, de Dashayes, divisées chacune en deux ou trois panneaux placés au-dessus des portes, de façon que deux fragments se faisant face appartiennent à la même composition.

Que dire enfin de ces tentures sacrifiées pour servir de portières? non seulement les embrasses les fatiguent, et le frottement qui s'exerce toujours au même endroit finit par les user; mais il y a plus, la tapisserie étant tournée vers l'intérieur de la pièce, le visiteur ne distingue rien du sujet que dissimulent les plis. Quand on songe que c'est pour économiser quelques mètres d'étoffe de soie que des chefs-d'œuvre sont condamnés à de pareils usages! Il faut que les mesures prescrites par la Chambre fassent, sans retard, cesser cet état de choses. En rendant au mobilier national bien des tapisseries inutilement entassées dans nos vieux palais déserts, on enrichira singulièrement le dépôt central de l'Etat, même en laissant à chaque résidence un nombre plus que suffisant de tentures pour qu'aucune salle ne reste vide et dégarnie. Pour en arriver là, il est indispensable que toutes les tapisseries de l'Etat, sans exception, passent l'une après l'autre, par l'atelier de réparation des Gobelins pour n'en sortir que nettoyées, consolidées, restaurées, avec l'assurance que désormais un goût plus délicat et plus sûr ordonnera une meilleure répartition de ces trésors.

Peut-être conviendra-t-il aussi d'insister afin qu'une sollicitude plus active veille désormais sur leur entretien, qu'on ne se borne pas à leur donner, à de trop rares intervalles, quelques sommaires coups de brosse. Tous ces détails ont leur importance et quand on apporte tant de vigilance à entretenir les parquets cirés des grands appartements inhabités, ce serait bien le moins qu'on traitât avec les égards qu'ils méritent les précieux témoignages de la science décorative de nos peintres, de l'habileté consommée de nos vieux maîtres tapissiers. On ne saurait trop le dire et le répéter : certaines

pièces signées par les directeurs de nos ateliers du temps passé sont de purs chefs-d'œuvre, impossibles à placer ou à refaire et qui, dans leur genre, peuvent rivaliser et soutenir la comparaison avec les productions les plus vantées et les plus parfaites de la peinture et de la sculpture.

Manufacture nationale de Beauvais (1).

La manufacture de tapisseries de Beauvais date du règne de Louis XIV ; elle fut établie par un édit du roi en 1664. Colbert voulut, par cette fondation, implanter en France un art dont jusqu'alors la Flandre avait le monopole.

Le premier privilège en fut concédé au sieur Louis Hynart, tapissier de Paris. Ses débuts ne furent pas heureux, et ce fut seulement sous la direction de son successeur, Béhagle, Flamand d'origine, que la manufacture de Beauvais prit une véritable importance.

L'entrepreneur recevait chaque année, moyennant certaines conditions, des subventions de l'État; il était tenu, entre autres obligations, de faire tisser annuellement une tapisserie destinée au roi. Il ne pouvait exécuter de travaux pour les particuliers qu'avec l'autorisation royale, qui n'était jamais refusée ; dans la pensée des fonda-

(1) L'Etat lui a donné, en 1902, environ 120,000 francs.

teurs, en effet, la nouvelle manufacture était destinée à répandre partout en France le goût de la tapisserie et du luxe qu'elle apporte dans l'ameublement.

Pendant longtemps, les manufactures des Gobelins et de Beauvais produisirent indistinctement le même genre de tapisseries. Aujourd'hui, chacune est renfermée dans son domaine spécial. La spécialité de Beauvais consiste en tapisseries pour meubles, canapés, causeuses fauteuils, chaises, écrans et tabourets, feuilles de paravent, dessus de porte et panneaux de tenture décorative.

La tapisserie de Beauvais, dite tapisserie de basse lisse, se fabrique à l'envers sur un métier horizontal, à peu près semblable à celui employé par les femmes. Les anciens métiers étaient en bois, mais, depuis une trentaine d'années, ils sont remplacés avec avantage par des métiers en fonte, qui offrent plus de solidité et surtout tiennent moins de place. Les métiers sont montés sur un axe pivotant, qui permet à l'artiste tapissier de basculer son ouvrage et de pouvoir ainsi se rendre compte, à l'endroit du tissu, de l'effet et de la bonne exécution de son travail.

Le tissu de la tapisserie, appelé chaîne, est formé de fils de coton cordonnés, retors, tendus au moyen de rouleaux placés à chaque extrémité du métier ; la tension de la chaîne est telle que chaque fil qui la compose peut supporter séparément le poids d'un kilogramme. Deux pédales,

placées sous le métier, mises en communication au moyen de petits nœuds liés avec chaque fil de la chaîne et manœuvrées alternativement par l'artiste tapissier, lui permettent d'ouvrir la chaîne et de faire sa passée ou duitée (la trame), c'est-à-dire de prendre avec ses couleurs (soie et laine), dévidées sur de petites navettes, les fils nécessaires à la reproduction du modèle qu'il veut imiter. L'emploi de la laine dans la fabrication de la tapisserie est limité aux ombres et aux demi-teintes ; les clairs et les rehauts sont en soie. L'artiste a toujours au-dessous de sa chaîne le décalque au trait ou au lavis du modèle qu'il reproduit ; ce dessin lui permet de se tenir, pour le contour des objets, dans la proportion exacte du modèle.

Les effets du coloris s'obtiennent par le mélange de deux tons réunis qui, employés avec d'autres tons également mélangés et combinés au moyen de la hachure, permettent d'obtenir tous les tons de la palette du peintre.

La direction de la manufacture de Beauvais compte des artistes éminents, et nous citerons particulièrement le plus célèbre, Oudry (Jean-Baptiste), peintre du roi (Louis XV) et professeur de l'Académie de peinture, qui donna à cet établissement une célébrité qu'il a su conserver. Parmi les tapissiers, quelques-uns ont été de véritables artistes; leurs œuvres sont restées l'admiration des connaisseurs, et leurs noms, tissés en bas d'une tapisserie, en augmentent la valeur.

Les tapisseries s'exécutent dans quatre ateliers, dont l'un est particulièrement destiné aux élèves ; un chef d'atelier et trois sous-chefs surveillent l'exécution artistique des travaux.

Les élèves-tapissiers suivent, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, les classes de dessin.

Une commission de perfectionnement est instituée près de la manufacture de Beauvais.

LES MUSÉES

Musées nationaux.

Des relèvements de crédits seraient indispensables faute desquels les musées nationaux ne peuvent que péricliter d'année en année. Si l'État ne peut actuellement s'imposer pour ses musées des dépenses plus fortes, pourquoi se refuser à recourir à des moyens de recettes fort naturelles et d'une réalisation facile.

La taxe étrangère et le droit de vestiaire.

Un moyen pratique d'augmenter, sans nouveau sacrifice de la part de l'État, le crédit destiné aux

Beaux-Arts, serait peut-être de consentir enfin à rendre l'entrée de nos musées payante pour les visiteurs étrangers et le droit de vestiaire obligatoire et payant pour tous les visiteurs français et étrangers. C'est pour avoir voulu étendre à tous les visiteurs sans distinction le système des entrées payantes que les propositions de ce genre faites jusqu'à présent n'ont rencontré auprès des pouvoirs publics et de l'opinion qu'un accueil indifférent ou défavorable. Une fausse conception du sentiment démocratique, un préjugé d'excessive hospitalité ont toujours fait rejeter *a priori*, sans même examiner les arguments favorables, un profit qui ne tendrait pourtant à autre chose qu'à appliquer chez nous des règlements qui régissent la plupart des musées étrangers pour le grand bien de l'art en général, et la plus grande richesse de leurs collections artistiques. L'exemple des autres pays, si encourageant soit-il, est évidemment insuffisant. Une mentalité, des mœurs différentes font parfois échouer ici ce qui réussit à merveille un peu plus loin. Examinons donc quel serait chez nous, avec nos idées et notre organisation sociales, le résultat d'une pareille transformation, si elle était appliquée.

Au point de vue de l'éducation esthétique du peuple tout d'abord : car nous ne saurions adopter la doctrine platonicienne, qui rejette les artistes de la vie d'une République idéale. C'est, au contraire, l'honneur de notre démocratie d'avoir compris que l'art et la beauté sont pour

le peuple un bien tout aussi nécessaire que le bien-être matériel, et d'avoir donné une place d'honneur dans ses préoccupations à ceux dont l'effort tend précisément à mettre un peu plus de beauté dans la réalité de chaque jour. Mais, il ne faudrait pourtant pas se laisser abuser par les mots. Une mesure est vraiment démocratique lorsqu'elle rend service au plus grand nombre et, quelle que soit d'ailleurs son apparence première, lorsqu'elle marque un progrès réel, matériel ou moral dans l'existence sociale. Or, les recettes réalisées par le perception de ce droit d'entrée dans nos musées, pourraient utilement servir à augmenter nos collections d'un certain nombre d'œuvres que nos conservateurs voient souvent avec désespoir, dans les ventes publiques, passer en des mains étrangères à cause de leur prix élevé et de l'insuffisance des fonds dont eux-mêmes disposent.

L'objection pourrait, à la rigueur, se produire, que notre musée du Louvre, par exemple, compte parmi les plus belles collections d'Europe, et que le besoin de l'enrichir ne se fait pas sentir d'une façon immédiate ; mais quelle que soit, en effet, sa richesse, un grand nombre d'écoles n'y sont que médiocrement représentées, et ce sont des lacunes dont souffre l'étude du visiteur, la vue d'ensemble et l'instruction de l'artiste ou de l'artisan qui viennent y chercher des guides et des modèles pour leurs œuvres futures. Pour nos autres musées, l'avantage serait bien plus sen-

sible, et il n'est pas besoin d'y insister, sans vouloir méconnaître l'effet produit et le résultat déjà obtenu. On pourrait d'ailleurs affecter une partie du crédit disponible par suite de ces recettes, à des achats d'œuvres d'artistes vivants, et suppléer ainsi d'une certaine manière à l'insuffisance du budget affecté à ces acquisitions, insuffisance dont tous les précédents rapports ont exprimé leur regret, sans espoir.

Avant d'examiner l'attribution des recettes réalisées par cette modification à notre règlement des musées, il faut d'ailleurs présenter les objections qui se sont maintes fois élevées contre l'adoption d'une pareille mesure. En premier lieu, la restriction apparente qu'elle semblerait apporter au droit des visiteurs de prendre part aux joies de beauté contenues dans les œuvres de nos maîtres. N'est-il pas plus libéral d'ouvrir toujours les portes toutes grandes à ce festin de l'art, et de dire à quiconque passe : « Tu peux entrer, ta place est prête, on t'attendait ! » Sans doute, et nous n'aurions pas songé à défendre un projet qui pourrait priver d'une joie quelqu'un de nos hôtes. Mais, ici encore, il ne faut pas se laisser abuser par les principes généraux et l'apparence des mots. Inviter le passant étranger au festin magnifique, s'il veut entrer, c'est bien. Mais alors, dirons-nous, que les musées étrangers accordent la même faveur au passant français. Or, c'est ce qu'ils se gardent bien de faire. Ne soyons donc pas meilleurs princes à leur égard

qu'ils ne le sont pour nous. Le public des musées se compose, en dehors du dimanche, surtout d'étrangers, auxquels ne semblerait pas excessive la somme exigée pour entrer, et qui paieraient sans trouver le procédé moins hospitalier que celui qui consiste à leur faire payer leurs cigarettes beaucoup plus cher que chez eux. Quant aux visiteurs français, quel est celui, si pauvre soit-il, qui, pour admirer les grands maîtres disparus, refuserait de déposer au vestiaire, sa canne, son parapluie ou son manteau, et de payer ainsi une somme moitié moindre par exemple de celle qu'il n'hésite pas à donner pour visiter les salons annuels ou les théâtres ?

Je ne crois pas que la question des entrées payantes, ainsi posée, puisse soulever d'objections. Je ne crois pas non plus qu'il faille tenir compte, parmi les visiteurs de nos musées, du chiffre d'ailleurs peu considérable et plus élevé en hiver qu'en été, des malheureux sans travail et peut-être sans logis, qui viennent dans nos galeries publiques chercher un abri momentané et qui pourraient se refuser à payer un droit de vestiaire pour leur parapluie, si d'aventure ils en ont un. L'hospitalité y est pour eux inconfortable puisque la seule distraction qui leur soit offerte est l'admiration ; les ventres affamés ne doivent pas avoir plus d'yeux que d'oreilles, et d'ailleurs un musée n'est et ne doit pas être un établissement de charité, un refuge. Il serait, en ce cas, plus humain d'affecter une partie des sommes

réalisées sur les entrées payantes, à l'ouverture des refuges de jour, où la bienfaisance pourrait s'exercer de façon plus efficace et plus étendue; non pas de simples abris contre les rigueurs excessives de la température, mais des sortes de salles de lecture gratuites.

La seule objection sérieuse est celle-ci : jusqu'à présent l'entrée des musées était gratuite; le public trouvera fort mauvais de payer si peu que ce soit. Notons d'abord que la plupart des visiteurs n'ont rien à déposer au vestiaire et par suite ne payeront rien. Quant à ceux qui seront appelés à donner leur argent, s'il est probable, en effet, que dans les premiers temps, ils s'étonnent d'avoir à s'imposer un léger sacrifice pour se procurer les joies esthétiques; nul doute non plus qu'ils ne prennent bien vite l'habitude de prévoir une dépense qu'ils n'hésitent pas à faire pour visiter certaines collections de province et la plupart des galeries étrangères. C'est le sort de toutes les taxes nouvelles, et celle-ci n'est en rien moins libérale que n'importe quelle autre. Ses avantages sont, en revanche, considérables. Sans diminuer en rien le temps d'étude nécessaire aux artistes et aux ouvriers d'art, sans léser vraiment dans la jouissance des richesses nationales, la classe si intéressante des travailleurs et des humbles, elle permettra, grâce à un prélèvement insensible sur les fortunes et à un léger sacrifice supportable aux bourses, l'accroissement de nos trésors d'art, en même temps que des encoura-

gements plus nombreux et plus efficaces à ceux qui peut-être un jour doivent ajouter de nouvelles beautés à l'héritage merveilleux du passé.

Que si l'on objecte le principe de la gratuité de l'instruction donnée dans les écoles primaires publiques, nous répondrons que pour recevoir gratuitement cette instruction il faut justifier de la qualité de Français. Il ne serait donc pas excessif d'exiger la même qualité pour la gratuité de l'instruction artistique dans les musées nationaux. Il suffirait d'inscrire dans la loi de finances ou dans les règlements des musées, manufactures et palais nationaux, ces trois articles ou tels autres analogues :

1° Les visiteurs et visiteuses sont priés de présenter à l'entrée une pièce ou carte établissant leur identité française;

2° Faute de cette présentation, il sera perçu pour chaque personne un droit d'entrée de 1 franc.

3° Un droit de vestiaire de 25 centimes par objet déposé est obligatoire pour tous les visiteurs et visiteuses.

Avantages des entrées payantes.

L'entrée des musées, des palais nationaux et des musées municipaux n'est gratuite qu'en France. On peut dire qu'elle est surtout gratuite

à Paris, car, pour ce qui est des musées de province, une personne en tire quelque profit : cette personne, c'est le concierge !

En dehors même des musées du Louvre et du Luxembourg, du musée de Cluny, du musée de Versailles et des palais de Fontainebleau et de Compiègne, quel parti ne tirerait-on pas des riches musées de Lille, de Montpellier, de Nantes, de Tours, de Lyon, de Saint-Quentin, de Montauban, etc.

Ces deux derniers musées, nul ne l'ignore, sont consacrés à la gloire de La Tour et de Ingres. Le grand pastelliste du dix-huitième siècle est chez lui au musée Lécuyer, de Saint-Quentin, 5,000 dessins enrichissent le musée Ingres, à Montauban, et si on vient de tous les pays pour visiter les quatre-vingts portraits de La Tour, on ne s'arrête pas moins à Montauban pour y surprendre le secret du génie du maître de l'école française au dix-neuvième siècle. Le musée Ingres d'ailleurs est le plus pauvrement doté de France : son budget est d'à peine 1,000 francs par an, dont 600 francs affectés au traitement (?) du conservateur. Il suffit de lire l'ouvrage de M. Henry Lapauze sur les dessins de J-A-D. Ingres du musée de Montauban pour apprendre que sur les 5,000 dessins du maître il n'y en a pas plus de 1,200 dans les salles du musée, qui en cache ainsi les trois quarts depuis 1867 ! « Qui n'a pas vu ces milliers d'ébauches, qui n'a pas suivi les tâtonnements, les reprises, les soudaines et admirables

trouvailles du maître, ne peut se faire une idée de l'effort, de la patience et de la conscience du véritable génie. »

Et sur ces 1,200 dessins exposés, combien sont atteints de vétusté! Combien, hélas! « rongés d'humidité? » C'est déplorable.

Quant aux 4,000 dessins qui sont dans les cartons, on peut à bon droit se demander à quoi ils servent? Or, il suffirait d'un léger droit d'entrée à la porte du musée Ingres pour assurer une recette annuelle qui permettrait l'achat de passe-partout et de cadres mobiles, afin de placer sous les yeux du visiteur et sous les yeux des jeunes élèves l'œuvre entier du vieux maître du Vœu de Louis XIII, et de l'Apothéose d'Homère!

Régime des musées étrangers.

Les grands musées de l'étranger — et même les petits — n'y mettent pas tant de façons. Il suffit de franchir la frontière pour s'en apercevoir; à Milan comme à Bâle, à Venise et à Florence comme à Nuremberg et à Dresde, à Londres comme à Bruges, partout — ou peu s'en faut — le voyageur est invité à payer un droit d'entrée qui varie entre 25 centimes et 1 fr. 50. En vue d'une étude très complète sur cette question du droit d'entrée dans les musées, M. Lapauze s'est livré à une enquête des plus intéressantes. Il a

visité l'Italie, l'Allemagne, la Suisse, la Belgique, la Hollande et l'Angleterre. Il a questionné tous es directeurs et conservateurs des principaux musées d'Europe. Il s'est renseigné auprès des autres, et il en est résulté la constitution d'un volumineux dossier qui sera placé bientôt intégralement et en toute impartialité sous les yeux du public.

Voici d'après les questionnaires quelles sont les recettes de quelques-uns de ces musées :

Venise. — Palais des Doges, 81,340 francs ;

Milan. — Pinacothèque de la Brera, 22,000 fr. ;

Milan. — Musée Poldi-Pezzoli, 7,000 francs ;

Nuremberg. — Musée germanique national, 34,000 francs ;

Cologne. — Musée Wallraf-Richartz, 11,000 fr. ;

Bâle. — Musée historique, 6,000 francs ;

Berne. — Musée historique, 3,000 francs.

Ainsi le palais des Doges, qui correspond à peu près au château de Versailles, donne 81,340 francs ! Le Musée germanique de Nuremberg produit 34,000 francs, quand le musée de Cluny demeure improductif ! Et nous pourrions tout aussi bien citer vingt autres musées qui sont dans les mêmes conditions.

Ecole du Louvre.

Il conviendrait d'encourager efficacement une école qui fonctionne régulièrement depuis une quinzaine d'années, dont les cours sont très suivis ; qui fait passer des examens, délivre des diplômes, qui a son originalité très nette, sa place marquée dans les diverses catégories d'enseignement distribuées au nom de l'Etat ; qui, de plus, peut rendre de réels services en préparant méthodiquement des conservateurs pour les musées nationaux ou départementaux.

Il suffirait seulement, pour rendre cette utilité plus évidente, d'assurer un débouché aux élèves munis du diplôme de l'Ecole. Ce titre, assez illusoire jusqu'à présent, a rendu plus de services en effet à d'anciens élèves étrangers qui sont venus demander leur enseignement à nos maîtres du Louvre et occupent actuellement de hautes situations dans les musées de leur patrie, qu'aux élèves français qui se sont donné la peine de l'obtenir.

Les cadres du personnel des musées nationaux sont trop strictement limités pour qu'il soit possible d'y trouver évidemment une place pour tous les anciens élèves de l'école. Mais ne pourrait-on donner une sanction aux diplômes dont

ils sont munis en leur assurant une situation dans les musées de province ?

Ceux-ci échappent, en général, on le sait, à la centralisation administrative et dépendent uniquement des municipalités. Mais n'en est-il pas de même des bibliothèques de province? Et l'Etat n'exige-t-il pas cependant des municipalités qu'elles ne confient l'administration de ces bibliothèques qu'à d'anciens élèves de l'Ecole des Chartes, munis d'un diplôme d'Etat établissant leur compétence. Par ses envois, ses dons et ses dépôts d'œuvres d'art, l'Etat est en général le principal bienfaiteur de ces musées de province. Ne pourrait-il pas demander que ces œuvres d'art fussent classées et entretenues par des fonctionnaires dont il aurait reconnu lui-même les capacités, et non livrées à l'abandon ou au désordre, comme il arrive trop souvent?

Si le diplôme de l'école du Louvre acquérait une efficacité aussi réelle, il importerait évidemment qu'il ne fût conféré qu'avec toutes les garanties désirables, que l'enseignement de l'école fût à la fois scientifique et pratique ; les professeurs conservateurs des collections nationales trouveraient devant eux des élèves sérieux et intéressés; ils n'en serreraient que davantage leur enseignement ; ils soigneraient ceux-ci pratiquement au métier qu'ils exercent eux-mêmes ; ils pourraient au besoin pour ces exercices pratiques, ces sortes de conférences, se faire doubler

par leurs adjoints ou leurs attachés qui renforceraient ainsi les cadres de l'école.

Cette simple mesure, qui ne coûterait à peu près rien à l'Etat, assurerait ainsi une vie active et féconde à une école complètement organisée et dont l'enseignement a déjà porté des fruits heureux au point de vue scientifique. Elle rendrait de plus des services signalés à ces musées de province qui ne manquent souvent que d'un peu d'organisation pour que leur richesse puisse rivaliser avec ceux de l'étranger.

Musée du Louvre.

Les transformations du Louvre.

Grâce à l'heureuse initiative de MM. Lafenestre et Molinier, l'installation des Rubens de la série de « Marie de Médicis » dans la magnifique salle des Etats, a mis en valeur toutes leurs qualités de richesse éclatante et de copieuse solidité.

Dans les petites salles du pourtour, l'effet obtenu est moins heureux et doit être, semble-t-il, moins définitif, puisque M. Lafenestre et ses collaborateurs ont le désir de faire les choses aussi parfaites que possible. Avec le très expert critique de la revue *Art et Décoration*, nous pen-

sons que la tenture du fond des salles de Rembrandt n'a pas été assez heureusement choisie. La tonalité rouge refroidit les tons de la peinture qui semblent plus jaunes et plus blafards.

On y voudrait une coloration plus tendre, dans les tons gris brun, par exemple, analogue à celle que l'on a prise dans la salle des Rubens. On désirerait aussi que la lumière tombât moins crûment sur certaines toiles, le *Bon Samaritain* par exemple, et il faudrait voiler d'un store le bas des fenêtres pour dispenser, de plus haut, une lumière plus discrète.

Une autre innovation a été l'attribution des collections du garde-meuble national au musée du Louvre, dans les anciennes salles des dessins, transformées en salles du mobilier et consacrées aux époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI.

On espère sauvegarder ainsi toutes ces merveilles enfouies dans des magasins inconnus ou méconnus, transportées au hasard des déménagements vers de vagues fêtes ministérielles, menacées de tous les chocs, de tous les déchirements, de toutes les promiscuités officielles. Nous dirons plus loin, au chapitre du garde-meuble, ce qu'on peut penser de cette transformation du musée du Louvre en musée du mobilier, qui serait mieux à sa place en d'autres locaux, le musée des Arts-décoratifs, par exemple, quand il appartiendra à l'Etat.

Mais le déménagement le plus radical qui s'impose au Louvre, c'est celui du ministère des Co-

lonies. Lors de la discussion du dernier budget, le 7 décembre 1900, avec mes honorables collègues MM. Georges Berger, Dujardin-Beaumetz et Muzet, j'avais l'honneur de déposer le projet de résolution suivant : « La Chambre invite le Gouvernement à procéder dans le plus bref délai au transport du ministère des Colonies en dehors du pavillon de Flore. Ce ministère, qui continuera à être une menace d'incendie pour le musée du Louvre, malgré toutes les précautions temporaires qu'il est question de prendre, pourra être établi provisoirement, jusqu'au jour de son installation définitive, dans les locaux neufs du quai d'Orsay que le commissariat général de l'Exposition de 1900 ne saurait tarder à laisser disponibles.

Appuyée par nos collègues MM. Sembat, Aynard, Dumont, approuvée par M. le ministre Leygues, combattue par M. Cochery, président de la commission du budget, la première partie de cette motion fut votée. La seconde partie fut renvoyée, hélas ! à la commission du budget et on ne l'a plus revue.

Il faut cependant que le déménagement demandé s'effectue dans le plus bref délai. Si le ministère des colonies veut vivre et se chauffer, comme c'est son droit, il peut très bien le faire ailleurs, mais ce louable esprit de conservation sociale ne justifie point l'ardeur excessive de ces flammes et leur menace perpétuelle d'incendie pour le Louvre.

Car, il faut le répéter, chaque mois de l'hiver dernier fut illustré par des feux de cheminée,

auréole gracieuse, mais dangereuse pour notre musée national. Ajoutons qu'à ce foyer colonial d'incendie menace de s'en ajouter un autre, dont la source viendrait du Louvre même. D'après des renseignements publiés dans une revue d'art déjà citée, tout gardien du musée a, paraît-il, la jouissance d'une petite case ménagée dans l'épaisseur des cloisons pour abriter ses effets, ses provisions et au besoin sa personne. On comprendra sans peine que ces petits retiro renferment quelques bouteilles d'alcool, sans parler des papiers et des blouses de travail. Si nous ajoutons que les gardiens ont le droit de fumer dans les salles, à l'heure où le public n'est pas admis, et qu'ils ne se font pas faute d'entrer, la cigarette ou la pipe aux lèvres, dans leur case, on jugera, sans plus de phrases, du péril que présentent tous ces antres cachés dans les murs.

Les visiteurs du musée ont vu souvent paraître et disparaître des gardiens par un trou mystérieux, en se glissant sous les tringles. Ils savent maintenant que ces ouvertures conduisent à de véritables antres de Vulcain.

Musée du Luxembourg.

Il n'a été fait aucun travail de transformation ou de réfection des salles, au Luxembourg, durant ces dernières années.

Des 444 ouvrages qui formaient intégralement le fond du musée en 1891, les collections s'étaient à peu près décuplées jusqu'en 1899, puisqu'à cette date elles s'élevaient à 3,964 ouvrages.

Depuis deux ans, par suite de dons, de legs, d'acquisitions heureuses, notamment à l'Exposition universelle et grâce aux subsides généreux de la direction des Beaux-Arts, les collections se sont enrichies de plus d'un millier d'ouvrages.

Le remaniement qui a été effectué cette année a permis d'exposer la plupart des acquisitions importantes des deux précédents salons et de l'Exposition universelle. Mais ce résultat n'a été obtenu qu'en employant les expédients les plus fâcheux (suppression totale des panneaux de dessins, dislocation des ouvrages du don Hayem, exposition par roulement des écoles étrangères), expédients qui ont relégué en magasin un grand nombre d'ouvrages que le public réclame instamment. C'est ainsi que pour la section étrangère qui, par suite de généreux et touchants hommages de nos hôtes de 1900 ou de nos voisins, s'est accrue de manière à former un ensemble excellent de peintures et de sculptures représentant assez justement le mouvement contemporain des arts en Europe et en Amérique, et dans lequel se rencontrent nombre de beaux ouvrages, on peut dire même sans exagération, quelques chefs-d'œuvre, nous ne pouvons présenter à la fois que le tiers à peine de cette collection, les deux autres tiers restant enfermés en magasin

et attendant pendant huit mois leur tour d'exposition.

Le distingué conservateur du musée, M. Bénédite, n'a rien à ajouter à tous les arguments et à tous les documents réunis dans le rapport publié par M. Georges Berger, si ce n'est que tous les inconvénients qu'il signalait il y a deux ans n'ont été que plus que sensibles depuis deux ans, en particulier au cours de l'année 1900, pendant l'affluence de visiteurs amenés par l'Exposition universelle. C'est miracle qu'il ne se soit produit aucun accident ni aucun délit au milieu de cette cohue entassée dans les salles exiguës, en enfilade, aboutissant à une issue unique pour l'entrée et pour la sortie.

Les temps ne sont guère propices à des attributions de crédits nouveaux. Il est toutefois, peut-être, des procédés qui permettraient la reconstruction de notre galerie contemporaine sans avoir recours, ou du moins en n'ayant recours que d'une façon très limitée aux finances de l'État. Divers grands musées étrangers et même certains grands musées départementaux en ont usé avec succès. Ne serait-il pas possible d'en faire l'application au Luxembourg?

La grande critique que l'on peut et doit adresser au musée du Luxembourg, c'est qu'il est, à proprement parler, non pas un musée, mais une serre, où les œuvres d'art s'entassent et se détériorent de jour en jour.

Quand on voyage à l'étranger, on est véritable-

ment surpris de voir que nos voisins, qui n'ont certes pas la gloire artistique de la France, aient tant de chefs-d'œuvre à leur actif, possèdent des musées modernes avec lesquels ne saurait être mis en comparaison notre musée du Luxembourg. Je citerai, par exemple, la nouvelle Pinacothèque de Munich, où l'architecture allemande s'est mise en frais pour construire au mieux des intérêts de l'art des galeries spacieuses et bien éclairées.

Mais, sans sortir de France, lorsqu'on visite les musées de Lille, de Lyon, d'Amiens, de Toulouse, de Dijon, de Bordeaux, de Marseille et tant d'autres, et lorsqu'on fait la comparaison avec notre musée du Luxembourg, l'avantage n'est certes pas à l'État; l'avantage est aux villes, aux initiatives communales, et de toute façon on a peine à s'expliquer le retard du Gouvernement à reconstruire le musée du Luxembourg.

Dans une société démocratique, où les questions d'enseignement sont placées au premier rang des préoccupations sociales, on ne peut oublier la mission hautement pédagogique qui est assignée aux musées. A l'heure où tant de sacrifices ont été consentis en faveur de nos expositions provisoires, le Parlement doit se demander s'il n'est rien dû par le pays à cette exposition permanente qui, depuis quatre-vingts ans, résume en elle tout l'art du siècle.

Le ministre des Beaux-Arts, M. Georges Leygues, reconnaissait devant la Chambre que le

musée du Luxembourg n'est en réalité qu'une serre désaffectée, que la chaleur en été y est intolérable; que, sous peine de destruction, les tableaux ne sont pas faits pour être exposés dans une atmosphère où se plairaient les plantes exotiques; il ajoutait :

Nous possédons au Luxembourg des collections admirables. Les maîtres français, peintres et sculpteurs de nos différentes écoles contemporaines, y sont représentés par des œuvres capitales. Quelques maîtres étrangers y occupent une place brillante. C'est un devoir national de préserver contre toute atteinte ces précieuses galeries. Mon administration a songé à installer le musée dans un nouveau bâtiment que l'on élèverait non loin du musée actuel; mais il faut s'entendre avec le Sénat. Ce qui est certain, c'est que l'installation actuelle est condamnée et qu'il importe de pourvoir rapidement à un aménagement nouveau digne de l'art français et des maîtres qui en sont l'honneur.

La reconstruction du Luxembourg.

La question de la reconstruction du Luxembourg s'impose donc avec une urgence de plus en plus manifeste.

Cette question doit être étudiée sous deux faces :

1° L'emplacement; 2° les ressources financières pour assurer la reconstruction.

1° *Emplacement.* — Cette première partie de la question n'est pas sans soulever des difficultés

assez délicates. L'emplacement actuel sur lequel est bâtie l'orangerie ne permet au musée de s'étendre dans aucun sens, ni d'être reconstruit sur le terrain de l'orangerie actuellement existante. Pour rester dans le quartier et conserver des attaches directes avec le Luxembourg, il faut chercher à la galerie des arts contemporains un emplacement dans le jardin même.

Après avoir étudié tous les aspects de la question, la conservation du musée et l'agence de l'architecte se sont mises d'accord pour proposer un terrain en bordure sur la rue Auguste-Comte, dans les jardins anglais établis sur les terrains remblayés où commençait l'ancienne pépinière. Ce projet offre de multiples avantages. Le musée ne quitterait pas le voisinage du palais où il a été créé; il garderait son public habituel de professeurs, d'élèves, dans ce quartier rempli par tous les grands établissements d'enseignement auxquels il vient ajouter sa contribution personnelle. De plus, l'orientation est admirable, et l'on peut prévoir pour les galeries une lumière excellente.

La grande objection qui a été faite par l'opinion publique et qui a déjà été soulevée par l'administration du Sénat est le dommage causé à ce beau jardin déjà envahi par tant de constructions. On pourra, il est vrai, en supprimant l'orangerie actuelle et en la remplaçant par des pelouses ou des quinconces, retrouver une part de la place (5.000 mètres carrés) demandée ail-

leurs pour le nouveau musée. Mais cette mesure corrigerait d'une manière bien insuffisante la suppression d'une partie du jardin sur la pépinière.

Aussi, sans toutefois condamner ce projet, car de si hauts intérêts peuvent bien exiger quelques sacrifices, on a pu se demander s'il ne serait pas possible de trouver en dehors du jardin un emplacement favorable à la reconstruction du musée du Luxembourg.

Il faut avouer que le conservateur du musée et l'architecte des palais du Sénat se sont, d'eux-mêmes, vivement préoccupés de cette solution et ont étudié, les premiers, les moyens d'éviter la diminution du jardin. Mais leur étude n'a donné aucun résultat pratique, car tous les terrains qui, dans ce quartier, pouvaient répondre aux nécessités de cette construction, étaient des terrains privés. D'où s'ensuivait une nouvelle dépense considérable d'acquisition de terrains à ajouter aux dépenses de la construction.

On a pu se demander, cependant, s'il était indispensable à la galerie des arts contemporains de demeurer dans le quartier où il s'est développé jusqu'à ce jour. L'objection de l'éloignement n'existe plus, aujourd'hui que les conditions de la vie ont été si notablement modifiées par de nouveaux moyens de circulation rapide, destinés à s'accroître encore tous les jours.

Certaines villes étrangères nous en ont fourni la preuve. Londres a établi son musée moderne

sur le quai de Milbanck; Anvers, sa galerie dans un faubourg loin du centre de la ville; et les visiteurs, cependant, continuent à affluer.

Quelle que soit, d'ailleurs, la place concédée sur ce terrain de l'ancienne pépinière, le musée y sera toujours un peu gêné. En supposant que le Sénat veuille bien l'accorder, il se montrera très strict sur la question de surface : l'architecte lui-même aura des scrupules. Il faut à un établissement de ce genre de la latitude et de l'air. Toutes ces considérations ont amené à penser qu'on pourrait, sans aucun inconvénient, établir le futur musée du Luxembourg dans un quartier plus éloigné, où il trouverait un terrain excellent pour se développer à son aise.

Ceci posé, quel plus bel emplacement pourrait-on choisir que celui du Champ-de-Mars, où M. Bouvard rêve justement d'édifier toute une vaste cité magnifique de villas et de jardins? Le musée du Luxembourg, sur cet emplacement, trouverait les mêmes conditions d'orientation excellente que dans la pépinière du jardin de la rive gauche; il pourrait s'élever sans être gêné par l'espace; il trouverait pour son public de nombreux moyens de circulation rapide : tramways électriques, chemins de fer, bateaux, etc., déjà établis.

De son côté, le musée apporterait à ce nouveau quartier l'éclat de son prestige personnel, sans compter un déplacement quotidien de population qui, au point de vue plus terre-à-terre

des intérêts économiques du quartier, est à considérer.

Je ne doute pas que ce projet n'éveille l'attention de tous ceux qui s'intéressent à notre grand musée moderne.

2° *Ressources financières.* — Reste la question des ressources financières. Cette question est également très grave ; car, même après qu'aura été résolue la question de l'emplacement, il restera toujours cette solution à trouver.

Dans notre pays, où l'Etat est considéré, à tort ou à raison, comme le tuteur de toutes les grandes œuvres d'enseignement, il parut au Gouvernement qu'il était du devoir de l'Etat d'assurer lui-même la reconstruction de cette institution artistique. Certains projets proposés par le conservateur du musée, et qui se fondaient sur le recours à l'initiative privée, ont été écartés par un sentiment des plus honorables.

Mais la situation financière du pays permet-elle d'espérer jamais qu'on pourra réclamer de l'Etat des sacrifices nécessaires à cette œuvre artistique ? On voit bien le caractère moral d'une telle institution ; on n'en distingue pas suffisamment le grand intérêt économique, et l'on peut dire national. Devant d'autres préoccupations très graves, le Parlement pourra-t-il jamais se décider à prélever sur le budget du pays les sommes nécessaires à l'édification de ce musée ? Fût-il porté à le faire, il ne pourrait voter des

crédits qu'avec une parcimonie très préjudiciable aux intérêts de la maison.

On s'est donc demandé s'il ne serait pas possible de revenir aux moyens préconisés jadis par le conservateur du musée du Luxembourg et si le Gouvernement ne devrait pas, soit laisser agir, en l'aidant, l'inititiave privée, soit chercher daus le musée lui-même les ressources nécessaires à sa reconstruction.

Il existe, en effet, deux moyens très séduisants l'un et l'autre et qui semblent très pratiques, d'assurer non seulement la reconstruction du Luxembourg, mais même ultérieurement le fonctionnement, de cet organisme. Car il faudra bien, une fois le musée construit, prévoir des augmentations annuelles de crédits pour le personnel, le chauffage, l'entretien, etc., nouveaux sacrifices à réclamer aux finances du pays.

Le premier de ces moyens est le système de la loterie.

Je sais, à l'avance, l'objection qui sera faite et le souvenir qui sera rappelé de la loterie des arts décoratifs. Mais, sans parler des conditions qui ne sont plus les mêmes, puisqu'il s'agit, non pas d'une création projetée, mais d'un établissement existant, qui jouit d'une popularité universelle et que les sommes demandées seraient beaucoup moins élevées, il n'en reste pas moins établi par la loterie des arts décoratifs elle-même que sur 14 millions de billets émis, plus de 12 millions (12,084,202) ont été souscrits par le

public pour une entreprise purement artistique.

Pour une somme de moitié environ, le Luxembourg trouverait assurément un public empressé, d'autant plus que les musées nationaux disposent de moyens de vente, dans les diverses galeries de Paris, de Versailles, etc., qui permettraient un écoulement facile.

Mais ce système a été employé d'une manière qui nous fournit d'excellents exemples par des musées de province qui, grâce à lui, ont trouvé des ressources suffisantes pour élever de vastes et même trop luxueux édifices. C'est ainsi que grâce à une série de loteries répétées, la ville d'Amiens a pu trouver des millions pour élever le beau musée de Picardie, illustre aujourd'hui par les décorations de Puvis de Chavannes. C'est ainsi que Lille a pu trouver 5 millions pour construire son nouveau musée. Dans le premier cas, le montant des frais divers (lots en argent, remises, frais de publicité, etc.), n'a pas dépassé 40 pour 100, laissant ainsi un bénéfice disponible de 60 pour 100 sur la somme émise. Dans le second cas même, le bénéfice a été de 64 pour 100, chiffres qui résultent des documents officiels. Il faut, en plus, considérer que ces deux loteries étaient exclusivement régionales et que, par suite, la vente des billets n'en fut autorisée que dans le département et les départements circonvoisins, ce qui limitait leurs moyens d'émission. Un fait intéressant à noter, cependant : pour la loterie de Lille, un

million de billets ont été souscrits par une banque d'Egypte.

Nul doute donc que ce moyen employé pour le musée du Luxembourg ne donne des résultats bien supérieurs. Il faut ajouter que le projet étudié par M. Bénédite prévoyait une loterie sous une forme particulière, à la fois loterie, souscription et tombola. C'est-à-dire qu'à côté des lots d'argent se trouveraient des lots en nature, que prodiguerait la générosité des artistes et des amateurs, et que toute souscription à un nombre plus ou moins élevé de billets conférerait au titulaire de cette souscription le titre de donateur ou de bienfaiteur du musée, avec inscription de son nom sur les plaques commémoratives. Ce projet, très attrayant et très facilement réalisable, demande un examen attentif et bienveillant. Il serait aisé de prendre toutes les garanties propres à assurer sa réussite absolue.

Un second système est celui qui consisterait à faire édifier le musée du Luxembourg, grâce aux bénéfices réalisés par les entrées payantes à certains jours de la semaine et pour une durée d'une trentaine d'années environ. C'est le système du péage des ponts. Sans vouloir généraliser cette idée chez nous, en la restreignant au cas particulier du Luxembourg, pour une période limitée de temps et avec les réserves habituelles en faveur des artistes, travailleurs, élèves des écoles, etc., M. Bénédite est persuadé que le

revenu annuel des recettes obtenues trois jours seulement de la semaine permettraient, soit de payer les intérêts et d'amortir la somme avancée pour la construction par quelque grande société financière, soit simplement encore de désintéresser l'Etat des créances qu'il pourrait faire à cet effet.

La moyenne des entrées quotidiennes au musée du Luxembourg, examinée à diverses reprises, fournit, sans exagération, un chiffre de 3,000 personnes. Les jours payants, ce chiffre baisserait de plus de moitié, mettons des deux tiers. Avec les 156 jours payants à 1 fr., auxquels on pourrait joindre l'après-midi des lundis où le prix d'entrée serait doublé, ce qui ferait environ 200 jours d'entrées payantes, on arriverait déjà au chiffre de 200 000 fr., qui n'a rien d'excessif, si l'on considère que c'est un prix atteint par certains musées d'Italie.

On pourrait, en tous cas, sans inconvénients, appliquer au Luxembourg la mesure que nous réclamons pour tous nos musées : le droit d'entrée pour les étrangers et le vestiaire obligatoire et payant pour tout le monde. Il faut ajouter que le futur musée par son étendue, ses dispositions, le bénéfice des entrées d'expositions spéciales qu'il pourrait s'adjoindre, permettrait peut-être de dépasser ces prévisions. Quel que soit de ces deux systèmes celui auquel on se ralliera, on peut être assuré d'un résultat qui ne trompera pas nos espérances. Et la situation des

finances du pays ne nous permet pas aujourd'hui d'en avoir d'autres.

Musée de Versailles.

Les acquisitions faites par le musée de Versailles en 1900 ont été particulièrement nombreuses. Pour ce qui est de la transformation des salles, après le grand effort qui avait été fait en 1900, l'excellent conservateur M. de Nolhac a dû cette année, ne disposant que de crédits tout à fait insuffisants, se borner à préparer les transformations de l'an prochain, destinées à continuer, suivant le plan adopté par l'administration, la réorganisation radicale de notre grand musée historique.

Au cours de l'été, il s'est efforcé de perfectionner et de compléter de façon définitive les arrangements des neuf salles nouvelles du rez-de-chaussée (consacrées au dix-huitième siècle) et les quatre salles du deuxième étage (seizième siècle et règne de Henri IV), qui avaient été un peu hâtivement terminées pour l'ouverture de l'Exposition universelle.

L'hiver a vu, grâce au travail fait l'année dernière :

1° L'aménagement de la galerie basse, destinée à continuer la présentation des œuvres de sculpture et de peinture que possède le musée ;

2° L'ouverture de trois salles nouvelles du deuxième étage;

3° Le remaniement de la nouvelle salle de la Révolution française, nécessité par les acquisitions importantes qu'il a faites récemment et qui sont encore exposées provisoirement dans la salle dite des « nouvelles acquisitions. »

Une création qui s'impose également est celle de la salle de la troisième République, salle qui nous manque de plus en plus et dont les plans sont à l'étude depuis plusieurs années.

Musée de Saint-Germain.

Le personnel qui n'a pas été augmenté depuis l'ouverture du musée en 1867, alors que le musée ne comptait que six salles, est notoirement insuffisant aujourd'hui qu'il compte trente-deux salles ouvertes au public, dont une, la Chapelle (musée chrétien), est complètement isolée des autres. Je ne crains pas d'affirmer que pour le bien du service et dans l'intérêt d'absolu, il serait plus logique de compléter des services en souffrance, au point de priver souvent le public savant et même amateur de l'étude et de la vue de richesses, qui, après tout, sont sa propriété et dont il se plaint à bon droit d'être privé.

Le musée des antiquités nationales n'est pas

seulement comme les musées du Louvre, du Luxembourg et de Versailles, un musée de dépôt des œuvres d'art. Il est en outre chargé de reconstituer l'histoire des temps primitifs de la Gaule, y compris les périodes romaine et mérovingienne, à l'aide de reproduction par moulage et par galvanoplastie, des antiquités représentant ces diverses périodes de notre histoire nationale.

Il se développe normalement dans la limite des moyens mis à sa disposition.

Deux nouvelles salles d'un grand intérêt ont été ouvertes au public savant :

1° La salle Frédéric-Moreau ;

2° La chapelle-musée, qui renferme une série de sarcophages sculptés représentant les principales scènes de la Bible et de l'Evangile, moulages des principaux sarcophages conservés dans les églises et musées de France, ensemble qui n'avait jamais été mis sous les yeux du public. Ces moulages sont l'œuvre de l'atelier de Saint-Germain.

Au mois de juillet 1900, nous constations qu'en dix-huit mois le nombre des objets nouveaux portés aux inventaires avait passé de 35,842 à 48,845, soit une augmentation de plus de 10,000 objets ; arrivés aujourd'hui au n° 46,397, sans compter la collection Plicque, composée de plus de 6,000 pièces non encore cataloguées en détail. L'augmentation de ces collections a donc été aussi rapide que dans la période précédente.

Plusieurs acquisitions et dons sont de haute

importance. Grâce à la générosité du conseil supérieur des musées, qui a toujours montré pour le musée des antiquités nationales la plus grande bienveillance, on a pu acquérir :

1° La collection du docteur Plicque de Lezoux, au prix de 8,000 fr., collection célèbre dont une partie avait été exposée au Petit-Palais. Cette collection de céramique gallo-romaine donne sur les ateliers de céramique des deuxième, troisième, quatrième et cinquième siècles de notre ère, en Gaule, sur les procédés des mouleurs, sur le talent des artistes et le caractère de cet art particulier les renseignements les plus nombreux et les plus précis. Le grand Mercure en pierre exposé au Petit-Palais (plus grand que nature) et de travail gallo-romain, fait partie de cette collection et est aujourd'hui dressé sur sa base dans la cour du château.

2° Au prix de 1,200 fr., une statuette gallo-romaine en bronze de très beau travail, représentant le Jupiter gaulois, de dimension plus qu'ordinaire, pièce rare.

3° Au prix de 500 fr., neuf reproductions en galvanoplastie de bijoux d'or celtiques irlandais exposés à l'esplanade des Invalides par la maison Edmond Johnson de Dublin ;

4° Au prix de 400 fr., quatre menhirs anthropoïdes de l'Aveyron exposés au Trocadéro en 1900, faisant partie d'une série des plus intéressantes pour la connaissance de l'art primitif en Gaule ;

5° 45 haches en pierre polie de Madytos et Clazomènes en Lydie, don de M. Gaudin, ingénieur français à Smyrne ;

6° 120 outils en silex ou pierres diverses d'Irlande, don de M. Knowles de Hincton Plase, Ballymena (Irlande).

7° Moulage de la tête de Gaulois du musée de Giseh, acquis du musée de Leipzig au prix de 36 marks ;

8° Reproduction en galvanoplastie de deux poignards en bronze gravé de Mycènes, envoi de l'usine de Jeislingen (Wurtemberg). Spécimens très curieux de l'art mycénien ;

9° Très intéressante série de moulages représentant des statuettes de bronze découvertes en Bulgarie. Nos 46,063 à 46,156 — 93 pièces, don du musée de Sophia, avaient figuré à l'Exposition universelle ;

10° Belle série de moulages représentant les faces sculptées de sarcophages chrétiens, du n° 46, 190 au n° 46,326 — 28 pièces ;

11° Au prix de 1,000 fr., statue en marbre de Bacchus découverte à Rochegude (Drôme), grandeur naturelle ;

12° Collection d'objets mérovingiens recueillis dans les travaux de terrassement de la station de Beynes (ligne d'Epone à Plessis-Grignon), don de la compagnie de l'Ouest ;

13° Grand dolmen (galerie couverte) connu sous le nom de Trou aux Anglais, remarquable par la présence de deux pierres sculptées, don de

MM. Bertin et Glatigny. Reconstruit sur les fossés du château par les soins de M. Champion, chef des ateliers, où il fait pendant au dolmen de Conflans-Sainte-Honorine;

14° Série de moulages, représentant 18 objets en bronze du musée de Châlons-sur Saône, montés par notre atelier.

Je ne puis donner ici qu'un spécimen de 1,052 objets entrés au musée en dehors des millions d'objets de la collection Plicque. Cet exposé suffit pour attester l'activité du musée et des ateliers.

La bibliothèque.

Pendant la même période, la bibliothèque s'est enrichie de 150 ouvrages ou brochures et de 280 clichés photographiques, œuvre du gardien bibliothécaire M. Faron, représentant les objets entrés au musée. Pour arriver à ce résultat, des recherches préliminaires nombreuses et très spéciales, une exploration complète de tous les musées archéologiques et collections particulières de France et de quelques pays étrangers est nécessaire.

Nous abordons la dernière période que doit représenter le musée : la période mérovingienne et carolingienne. Il nous faut suivre les Francs, Wisigoths, Burgondes, en Allemagne, en Belgique, en Espagne, en Angleterre.

Le Musée des Arts décoratifs.

Parmi les œuvres dues à l'initiative privée et au groupement des bonnes volontés et des efforts artistiques, il en est une à laquelle il faut rendre hommage. Je veux parler de l'admirable collection créée par l'Union centrale des arts décoratifs dont M. Berger est le président et l'infatigable défenseur.

Si l'Exposition universelle, dit M. Berger, fut un triomphe pour l'art décoratif français, c'est à l'Union centrale et à la beauté de son pavillon qu'il faut en rapporter la principale cause. La révélation fut vraiment surprenante de l'invincible maîtrise des ouvriers d'art français livrés à eux-mêmes, dépourvus de ressources officielles, forts de leur seule ingéniosité et du seul appui de l'Union centrale, alors que les artisans étrangers se présentaient avec l'appoint des subventions de leurs gouvernements, de leurs écoles admirablement organisées, de leurs musées abondamment pourvus.

Le gouvernement français a compris enfin que c'était presque une honte pour notre pays, que ce serait, en tout cas, une source de découragement et une manière de blâme pour nos artistes et leurs protecteurs, que de ne pas donner au plus tôt au musée, virtuellement prêt des Arts décoratifs, avec la consécration officielle, un local digne de lui. Il est essentiel maintenant que son installation dans les locaux du pavillon de Marsan, qui furent affectés à l'Union centrale par les lois de novembre 1897 et de mars 1900, soit un fait accompli.

On se plaît à confesser que le musée répondra à un

besoin essentiel de la vie artistique et industrielle du pays, et tout le monde proclame, d'autre part, qu'il est inconcevable que les pouvoirs publics ne se soient pas résolus plus tôt à prendre des mesures radicales et décisives dans le but de faire disparaître les obstacles administratifs qui s'opposaient à ce que l'action du conseil de l'Union centrale fût enfin déterminante. Il est presque inutile de revenir sur la question des archives de la Cour des comptes qui, pendant trente et une années, auront encombré et rendu indisponibles les locaux dont l'Union centrale est devenue depuis près de quatre années légalement affectataire dans le pavillon de Marsan et dans les dépendances de celui ci. A la fin de l'exercice 1900, la commission du budget de la Chambre a fait voter un crédit de 20,000 francs, applicable au transport rapide, dans le bâtiment des archives qui s'achève rue Cambon comme annexe du nouveau palais de la Coûr des comptes, des 530,000 liasses qui barricadaient impitoyablement nos futures galeries. Antérieurement à cette époque, le conseil de l'Union centrale avait pris à ses frais l'enlèvement de dossiers entassés dans les trois travées situées à gauche du guichet de l'échelle ; il était, en effet, urgent de procéder à l'aménagement de ces travées afin d'y classer une riche collection dont la cession était annoncée.

Les travaux nécessaires à cet aménagement ont été conduits assez rapidement pour que M. Georges Berger pût recevoir le 29 avril, sous le toit du Louvre, les premiers inaugurateurs du musée national des Arts décoratifs. Les opérations du transport à la rue Cambon des dossiers subsistant dans la partie principale des locaux du musée ont été entamées vers le 5 janvier. Mais voilà que ces opérations sont forcément suspendues parce qu'il n'existe déjà plus de place

immédiatement utilisable dans le bâtiment de la rue Cambon ! Une centaine de mille liasses est encore à évacuer ! L'Union centrale étudie, avec les services de la Cour des comptes, les moyens d'entreposer provisoirement ce reliquat gênant dans les sous-sols du pavillon de Marsan, jusqu'au jour où elle ne pourra plus se passer de prendre possession de ces derniers. Des difficultés de toute espèce paraissent donc renaître sans cesse : l'Union en triomphera.

L'interprétation rigoureuse des droits réciproques de l'Etat et de l'Union centrale n'a pas été sans soulever certaines controverses. Tout paraît définitivement arrangé, ainsi qu'il convenait que cela fût, entre l'administration publique qui prenait souci des intérêts du Trésor, et le conseil de l'Union centrale qui tenait à faire largement les choses, tout en ménageant la fortune qu'elle a charge de gérer en faisant face à tous les engagements pris.

Les lois de novembre 1897 et de mars 1900 affectent à la société de l'Union centrale des arts décoratifs les locaux du pavillon de Marsan compris le long de la rue de Rivoli, entre le jardin des Tuileries et le ministère des Finances. Cette affectation, avec les conditions qui la règlent, fait l'objet de deux conventions annexées aux deux lois. Ces conventions forment contrat entre l'État et la société de l'Union centrale des arts décoratifs ; il est inscrit formellement que la société ne pourra pas consacrer aux travaux in-

térieurs d'architecture qui sont laissés à son compte pour la mise en état des locaux, une somme inférieure à 1,300,000 fr. ; il est dit, en outre, que les travaux seront exécutés conformément à des plans et devis approuvés par la société après avis du conseil général des bâtiments civils. Ayant conscience qu'il importait à la dignité de l'Union et à celle de l'art décoratif de ne point oublier que la société prenait possession d'une aile du Louvre, et qu'il lui faudrait peut-être se résoudre à achever sous une forme acceptable l'escalier d'honneur ébauché par Lefuel dans la grande nef, le conseil s'est décidé spontanément à porter de 1,300,000 à 1,600,000 fr. la dépense totale à laquelle il s'engageait.

Les premiers devis présentés sur la demande du conseil par l'architecte du Louvre et des Tuileries, se sont élevés à 2,135,000 fr., sans engagement que cette somme ne serait pas dépassée ! L'architecte chargé d'exécuter ces travaux possède, à un degré supérieur, toutes les qualités artistiques qui lui ont très légitimement valu la haute fonction d'architecte des palais du Louvre et des Tuileries. Il était presque naturel et même légitime qu'il rêvât pour le musée des arts décoratifs une somptuosité analogue à celle que Lefuel avait conçue aux époques où le pavillon de Marsan fut destiné à la Cour des comptes, après les événements de 1870-1871 ; mais l'Union centrale ne pouvait laisser le cadeau d'un musée des Arts décoratifs qu'elle faisait à Paris et à la France

devenir une cause de ruine pour elle ; elle aurait commis, d'ailleurs, une action répréhensible et contraire à ses engagements en compromettant l'existence et le développement de ce musée, qu'elle s'était engagée à faire fonctionner à ses frais pendant quinze années avant de le remettre à l'État.

Voici comment la société a raisonné et agi en la circonstance :

Supposant très légitimement que l'État, en fixant à 1,300,000 fr. le minimum de la dépense totale des travaux à exécuter, ne s'était point décidé sans avoir fait étudier l'affaire par ses services d'architecture : estimant, d'autre part, qu'il avait très amplement augmenté la prévision de dépense en s'engageant pour 300,000 fr. en plus, le conseil de l'Union a refusé d'adopter le devis qui lui était soumis, et pour le dépouillement duquel il s'était donné la peine, souvent infructueuse, de chercher à établir la part de dépense afférente à chaque partie de l'édifice. L'étude qu'il est arrivé à faire quand même du devis lui a démontré que de fortes réductions de dépense pourraient être opérées. De plus, afin de faciliter la réduction de la part de l'architecte, il a remis à celui-ci de nouveaux plans, qui suppriment l'aménagement immédiat de certaines portions des locaux, notamment dans les combles et les sous-sols.

Les pourparlers et les discussions, dans lesquels la société a tenu à ne jamais se départir des formes les plus conciliantes et les plus courtoises, ont duré longtemps entre le Gouvernement, la direction des Beaux-Arts, l'architecte et le conseil. Il a été convenu, en dernier ressort, que chacun ferait ses efforts pour que les travaux fussent exécutés au mieux, sans sortir des limites de la dépense fixée. L'architecte accepte très

libéralement et très galamment de procéder à une nouvelle étude dans laquelle il se laissera seconder par les avis de deux de ses éminents confrères, membres du conseil général des bâtiments civils, et sur chaque point de laquelle il aura soin de consulter la société le cas échéant. Nous sommes persuadés qu'aucune surprise désagréable qui aurait excédé les disponibilités financières de l'Union et la mesure de nos bonnes volontés, n'est plus véritablement à redouter, et que tout ira très vite dorénavant.

Quelques mots sont encore nécessaires pour achever d'éclairer l'histoire de ce musée.

Le conseil a mis de côté une somme de 400,000 fr. en vue de l'achat des vitrines et du matériel d'installation qui seront nécessaires, des transports, de la mise en place des collections, ainsi que la bibliothèque, et des mille détails d'organisation qui ne peuvent se régler qu'en dernière heure, etc. Il a l'ambition de posséder le musée, clefs en mains, pour une dépense totale de 2 millions de francs (1,600,000 + 400,000). Le reste de la fortune de l'Union centrale sera consacré au fonctionnement et à l'enrichissement du musée pendant les quinze années qui s'écouleront entre son ouverture et le jour où les collections deviendront, d'après les termes des conventions, la propriété de l'État.

Crédits pour l'acquisition d'objets d'art.

Les crédits sont versés chaque année dans une caisse spéciale constituée il y a quelques années et administrée par un conseil. Peut-être serait-il désirable que l'on ramenât, ou plutôt que l'on maintînt les attributions de ce conseil, suivant l'esprit de l'institution primitive à une simple gestion financière. L'État a des fonctionnaires responsables chargés du classement et de l'enrichissement de ses collections de toute nature.

Il importe que leur travail scientifique et raisonné ne soit pas entravé à chaque instant par l'ingérence d'une commission, si éclairée soit-elle, de ses opinions particulières et de ses préférences esthétiques.

Les ressources de cette caisse des musées sont de plusieurs sortes, intérêts du produit de la vente des diamants de la couronne, dons, legs, etc.

Mais ne serait-il pas rationnel que la contribution annuelle de l'État fût au moins laissée à l'entière disposition des conservateurs, fonctionnaires de l'État, au lieu de la somme trois fois moindre que le conseil des musées leur abandonne chaque année et qui, étant donnée la multiplicité des départements qui doivent se la par-

tager, ne peut servir qu'à un petit nombre d'achats courants?

Musées de province.

La *Revue hebdomadaire* du 16 mars 1901 a publié sur les musées de province une étude de M. Engerand, très documentée, et qui mérite d'être signalée à l'attention du Parlement.

Le 1er septembre 1800, Jean-Antoine Chaptal, ministre de l'intérieur, exposait au premier consul l'état des collections artistiques de la France à la suite des grands événements qui venaient de se produire. Le Louvre et Versailles possédaient 1,390 tableaux d'écoles étrangères, 1,270 de l'école française, 1,500 statues et objets précieux, 20,000 dessins, 80,000 estampes, 4,000 planches gravées ; de plus, dans les réserves de ces deux palais, 1,700 tableaux avaient été relégués, faute de place. Ces tableaux provenaient de l'ancienne collection de la couronne, des églises de Paris et des galeries des émigrés : on y trouvait aussi les sujets de réception des artistes à l'Académie ; le reste avait été prélevé en Italie. La provenance de toutes ces œuvres en explique suffisamment la valeur et l'intérêt.

A cette époque l'État ne pouvait exposer et entretenir une telle collection et cependant le pays devait profiter de ces richesses. C'est alors que

Chaptal proposa à Bonaparte de répartir entre quinze villes françaises les 1,700 tableaux qui n'avaient pu trouver place au Louvre et à Versailles, afin d'y constituer des musées provinciaux, avec cette condition que les municipalités les exposeraient dans un endroit convenable.

Paris — lit-on dans ce rapport — doit se réserver les chefs-d'œuvre dans tous les genres ; Paris doit posséder, dans sa collection, les œuvres qui tiennent le plus essentiellement à l'histoire de l'art, mais l'habitant des départements a droit aussi à une part sacrée dans le partage du fruit de nos conquêtes et dans l'héritage des œuvres des artistes français. Cette considération, qui naît d'un sentiment de justice, doit encore se fortifier de l'idée qu'elle est conforme aux intérêts de l'art. Le tableau précieux, qui n'arrête plus les regards, reconquerra des droits à l'admiration, lorsqu'il sera isolé et rendu pour ainsi dire à lui-même ; quelques-uns même, reportés dans le pays qui les vit naître, y prendront un nouvel intérêt par les traditions et le récit des circonstances qui s'attachent toujours aux productions de quelque mérite.

Les villes qui furent choisies par le ministre pour former ces dépôts étaient : Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes, Nancy. On ne pouvait mieux définir le caractère et les limites de cette décentralisation et, si dans la suite, on eût suivi le programme de Chaptal, le Louvre ne serait pas seulement la galerie la plus célèbre de l'Europe, mais encore la mieux ordonnée ; et la province serait

incomparablement organisée au point de vue artistique.

En 1811, une nouvelle répartition eut lieu entre les villes de Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse. Les musées de province étaient ainsi constitués et quelques-uns d'entre eux mis au rang des meilleurs. On se départit bien vite de la ligne de conduite qu'avait fixée Chaptal, et si l'on excepte quelques envois estimables faits en 1862, à la suite de l'acquisition de la collection Campana, et, en 1872, lors du déclassement des réserves du Louvre, on peut dire que l'État a fait des musées de province le lieu d'écoulement ordinaire des achats officiels.

Réglementation et réorganisation des musées des départements.

La plupart des musées des départements laissent fort à désirer sous le rapport de la conservation des œuvres d'art. On a pu dire avec raison qu'une partie du trésor artistique du pays est brûlée en été, gelée en hiver, et n'est visitée que par les souris et les rats. L'humidité surtout accomplit son œuvre de destruction, on pourrait presque dire avec une sûreté mathématique. Des œuvres souvent curieuses pourrissent dans le local appelé officiellement réserve et communément grenier. Les greniers sont une des plaies

des musées de province. Et qu'on ne nous dise pas que des tableaux ainsi séquestrés sont mauvais ! Est-il rien de plus instable que le goût public ? Au début du dix-neuvième siècle, l'*Embarquement pour Cythère*, jeté dans un coin du grenier du Louvre, ne servait-il pas de cible aux boulettes de mie de pain des élèves de l'atelier David ? D'ailleurs, une peinture médiocre peut avoir de la valeur au point de vue historique et archéologique : allez donc voir s'il n'y a que des chefs-d'œuvre à Versailles. Et quel désordre ! Très rares sont les musées où l'on trouve un catalogue même sommaire.

Qu'a-t-on fait pour remédier à ce déplorable état de choses ?

En 1848, lors de la grande réorganisation des musées nationaux, Jeanson avait songé au rattachement des musées de province au Louvre. A l'instigation d'un jeune attaché qui devait, plus tard, devenir le principal réorganisateur de l'administration des Beaux-Arts, Philippe de Chennevières, des postes d'inspecteurs des musées de province, relevant du Louvre, furent décidés. Mais le marquis de Chennevières nous apprend que cette création, mal comprise, fut accomplie avec indifférence et ne produisit aucun résultat.

Depuis, l'administration des Beaux-Arts, préoccupée de cette situation, a chargé les inspecteurs de l'enseignement du dessin d'inspecter en même temps les musées de leur région. Cette mesure intelligente qui, en même temps, ne chargeait

pas le budget, n'a pas manqué de donner quelques résultats, puisqu'elle a permis, du moins, d'exercer une surveillance régulière et de se rendre compte du mal. Deux inspecteurs principaux, dont les fonctions sont absorbées aujourd'hui par un inspecteur général unique, furent ensuite créés. C'est grâce à ce fonctionnaire particulièrement actif et compétent que l'État a pu, à l'occasion, exercer son autorité.

Mais des mesures plus urgentes de réforme générale s'imposent.

1° Le premier et le meilleur moyen pour mettre un terme à ces négligences municipales serait qu'une bonne loi fixât, une fois pour toutes, clairement et expressément, les droits et les devoirs respectifs de l'État et des municipalités sur les objets d'art envoyés par l'État. Comme le remarque fort à propos M. Engerand, le régime des musées de province est encore indéterminé. On leur a accordé la personnalité civile, la faculté de capitaliser, mais on a omis de préciser l'état exact de leur personnel et de leurs richesses. La loi n'a pas nettement réglé les droits et les devoirs respectifs de l'État et des musées provinciaux et, à défaut d'un texte précis, on en est à se demander si les tableaux concédés par l'État le furent à titre de dons ou de dépôts. Cette fausse situation n'a que trop duré ; il est urgent d'aboutir à une situation nette.

2° Il faut réorganiser le personnel des conservateurs. Pourquoi l'État ne recommanderait-il

pas aux municipalités de choisir les conservateurs de musées parmi les attachés libres des musées nationaux et les anciens élèves de l'école du Louvre? Ainsi se recruterait un personnel soigneux et compétent. Ces jeunes savants, formés à bonne école, feraient en province, soit leur carrière, soit un stage plus ou moins prolongé, avec le droit d'être appelés au Louvre en cas de vacances. Le musée départemental serait pour eux un excellent terrain d'éducation pratique qui développerait leur esprit d'initiative, et ils apporteraient dans ces milieux provinciaux l'esprit de méthode, de classification, les soins de présentation et de conservation de ces grands établissements nationaux. Ils resteraient en contact avec le Louvre, mettraient l'administration au courant, par des rapports annuels, des changements opérés et des desiderata des collections; solliciteraient des échanges, des envois, etc., etc. Ce serait, en même temps que le moyen de relever les grands musées de province, celui d'assurer un sort à nombre de savants fonctionnaires ou élèves méritants de l'école du Louvre qui attendent, les uns sans appointements, les autres sans espoir de mettre jamais leur intelligence et leur savoir au service de l'Etat.

Au point de vue budgétaire, cette réforme serait peu dispendieuse, puisque cette mesure ne pourrait être prise qu'au fur et à mesure des vacances produites; qu'on ne peut restreindre, à l'origine, le nombre des musées de 1re classe;

qu'enfin, ce serait le meilleur emploi du maigre crédit alloué pour cet objet.

De plus, le soin de l'inspection appartiendrait, sous forme de mission temporaire, aux divers conservateurs du Louvre, qui, chacun suivant sa compétence, seraient chargés, de concert avec l'inspecteur général des musées, de visiter périodiquement les établissements des diverses régions qui composeraient ce vaste ensemble, pour contrôler les actes de conservation, veiller non seulement à la tenue, mais à la direction donnée à l'enseignement des musées, se rendre compte de leurs lacunes, du moyen de les combler par des doubles des musées nationaux, des moulages ou des reproductions photographiques, surveiller la tenue des inventaires, la publication des catalogues, développer près des musées l'initiative d'expositions locales, etc., etc.

Cette mesure, outre les avantages précieux qu'elle aurait en établissant un courant actif entre les musées de province et le Louvre, présenterait encore celui de ne nécessiter la création d'aucune fonction nouvelle, et, par suite, de n'exiger aucuns crédits nouveaux. Les frais de ces missions, assez peu élevés, seraient également compris sur le crédit des musées de province.

Cette réglementation et cette réorganisation, l'Etat a le droit et le devoir de les proposer aux municipalités. Comment l'Etat se désintéresserait-il de cette œuvre de sauvegarde, puisque,

pour la plupart des musées, il a fourni le premier fonds avec les réserves des richesses nationales et qu'il y déverse continuellement un flot régulier tant d'œuvres anciennes que d'œuvres modernes? D'autre part, il faut intéresser les municipalités à l'entretien et à la conservation des tableaux qui leur sont envoyés, en leur assurant que ces tableaux ne pourront leur être retirés par l'Etat que dans des conditions tout à fait exceptionnelles et prévues régulièrement par la loi.

Le bénéfice de cette réorganisation des musées de province serait immense, et pour eux-mêmes et pour le Louvre. Ce serait une véritable révélation qui ferait enfin connaître les inépuisables réserves artistiques de notre pays ; et, du même coup, nos musées nationaux et leurs collections reléguées dans les greniers trouveraient un dégagement de premier ordre, qui rendrait possible un classement méthodique et raisonné des œuvres de notre école française.

D'un autre côté, notre magnifique musée du Louvre devrait viser à offrir des renseignements suffisants sur le plus grand nombre d'artistes ; il serait à souhaiter que chaque peintre de quelque mérite y fût représenté par l'une de ses meilleures œuvres et par un échantillon du genre auquel il s'est principalement adonné. On aurait ainsi l'assurance de trouver dans notre grand musée national des indications essentielles sur tel ou tel artiste français, et, groupées, ces vues

de détail permettraient de juger l'ensemble du mouvement artistique d'une époque.

Les musées de province, quand leur situation sera définitivement réglée, aideraient admirablement à cette réorganisation et deviendraient facilement pour le Louvre des auxiliaires précieux, aujourd'hui surtout que les facilités de transport et le goût des voyages permettent l'accès des provinces les plus éloignées.

Pour cela, il faut inventorier les collections provinciales, ainsi que le demandait autrefois l'éminent directeur des Beaux-Arts, M. de Chennevières. C'est là une raison capitale de subventionner plus largement la commission des richesses d'art de la France. Il faut aussi réglementer logiquement les envois de l'Etat et autoriser les échanges entre musées.

Le Louvre ayant prélevé dans l'œuvre de chaque peintre les pièces les plus importantes, le surplus, composé d'œuvres honorables et même de morceaux de choix, irait en province. Dès lors, qui empêcherait de désigner telle ou telle ville pour y centraliser l'œuvre de tel ou tel artiste, né dans le pays ou que quelque circonstance de sa vie y rattacherait ?

De tels groupements n'auraient pas le seul avantage d'être logiques ; ils redonneraient un peu d'importance aux diverses villes de France, et peut-être y réveilleraient le vieil esprit local et l'initiative artistique, endormis depuis plus d'un siècle.

ÉTAT GÉNÉRAL DES MUSÉES DE PROVINCE

Ain. — Bourg, Pont-de-Vaux.

Aisne. — Château-Thierry, Laon, Saint-Quentin, Soissons, Vervins.

Allier. — Moulins, Montluçon.

Basses-Alpes. — Digne.

Hautes-Alpes. — Gap.

Alpes-Maritimes. — Cannes, Menton, Nice.

Ardèche. — Privas.

Ardennes. — Charleville, Mézières, Sedan,

Ariège. — Foix.

Aube. — Troyes.

Aude. — Carcassonne, Castelnaudary, Limoux, Narbonne.

Aveyron. — Rodez.

Bouches-du-Rhône. — Aix, Arles, Marseille.

Calvados. — Bayeux, Caen, Honfleur, Lisieux, Vire.

Cantal. — Aurillac.

Charente. — Angoulême, Cognac.

Charente-Inférieure. — La Rochelle, Rochefort, Saintes.

Cher. — Bourges.

Corrèze. — Brive, Tulle.

Corse. — Ajaccio.

Côte-d'Or. — Beaune, Dijon, Semur.

Côtes-du-Nord. — Dinan, Saint-Brieuc.

Dordogne. — Bergerac, Périgueux.

Doubs. — Besançon, Montbéliard.

Drôme. — Montélimar, Valence.

Eure. — Bernay, Evreux, Louviers.

Eure-et-Loir, — Châteaudun, Chartres.

Finistère. — Brest, Morlaix, Quimper.

Gard. — Alais, Nîmes.

Haute-Garonne. — Toulouse.

Gers. — Auch, Fleurance.

Gironde. — Bordeaux, Libourne.

Hérault. — Béziers, Cette, Montpellier, Pézenas.

Ille-et-Vilaine. — Fougères, Rennes, Saint-Malo, Vitré.

Indre. — Châteauroux, Issoudun.

Indre-et-Loire. — Tours.

Isère. — Grenoble, Vienne.

Jura. — Dôle, Lons-le-Saunier.

Landes. — Aire-sur-l'Adour. Dax, Mont-de-Marsan.

Loir-et-Cher. — Blois, Romorantin, Vendôme.

Loire. — Montbrison, Roanne, Saint-Etienne.

Haute-Loire. — Le Puy.

Loire-Inférieure. — Nantes, Saint-Nazaire.

Loiret. — Montargis, Orléans, Pithiviers.

Lot. — Cahors.

Lot-et-Garonne. — Agen, Villeneuve-sur-Lot.

Maine-et-Loire. — Angers, Cholet, Saumur.

Manche. — Avranches, Cherbourg, Coutances, Saint-Lô.

Marne. — Châlons-sur-Marne, Reims.

Haute-Marne. — Chaumont, Langres, Saint-Dizier, Wassy.

Mayenne. — Château-Gontier, Laval, Mayenne.

Meurthe-et-Moselle. — Longwy, Lunéville, Nancy, Toul.

Meuse. — Bar-le-Duc, Commercy, Vaucouleurs, Verdun.

Morbihan. — Lorient, Vannes.

Nièvre. — Clamecy, Cosne, Nevers, Varsy.

Nord. — Armentières, Avesnes, Cambrai, Douai, Dunkerque, Lille, Tourcoing, Valenciennes.

Oise. — Beauvais, Compiègne, Senlis.

Orne. — Alençon, Argentan, La Ferté-Macé.

Pas-de-Calais. — Arras, Boulogne, Calais, Saint-Omer, Saint-Pol.

Puy-de-Dôme. — Ambert, Clermont-Ferrand, Riom, Thiers.

Pyrénées (Basses-). — Bayonne, Pau.

Pyrénées (Hautes-). — Bagnères-de-Bigorre, Tarbes.

Pyrénées-Orientales. — Perpignan.

Rhône. — Lyon, Villefranche.

Saône (Haute-). — Gray, Vesoul.

Saône-et-Loire. — Autun, Bourbon-Lancy, Chalon-sur-Saône, Mâcon, Tournus.

Sarthe. — Le Mans, la Flèche, Saint-Calais.

Savoie. — Aix-les-Bains, Chambéry.

Savoie (Haute-). — Annecy.

Seine-Inférieure. — Dieppe, Le Havre, Lillebonne, Rouen, Yvetot.

Seine-et-Marne. — Coulommiers, Meaux, Melun, Provins.

Seine-et-Oise. — Corbeil, Etampes, Saint-Germain, Versailles (musée municipal).

Deux-Sèvres. — Niort, Thouars.

Somme. — Abbeville, Amiens, Péronne.

Tarn. — Albi, Castres, Lavaur.

Tarn-et-Garonne. — Moissac, Montauban.

Var. — Draguignan, Toulon.

Vaucluse. — Avignon, Carpentras.

Vendée. — La Roche-sur-Yon, les Sables-d'Olonne.

Vienne. — Chatellerault, Poitiers.

Haute-Vienne. — Limoges.

Vosges. — Epinal, Neufchâteau, Remiremont, Saint-Dié.

Yonne. — Auxerre, Sens.

Territoire de Belfort. — Belfort.

Algérie. — Alger, Bougie, Constantine, Oran, Philippeville.

Le musée indo-chinois du Trocadéro.

Le musée indo-chinois est consacré aux arts de nos colonies d'Extrême-Orient : art khmer, art tchlam, arts indo-javanais, siamois, annamite et tonkinois.

L'origine du musée date de 1873-74, à la suite d'une mission importante confiée à M. Delaporte, lieutenant de vaisseau, sous le patronage de l'administration des Beaux-Arts, et dont les résultats, d'abord exposés à Compiègne, revinrent figurer à l'Exposition universelle de 1878. Depuis

lors, cette collection s'est continuellement enrichie des résultats de différentes missions spéciales, ainsi que de dons importants. Le don qui a été fait en dernier lieu à la France, à la suite de l'Exposition de 1900, des collections archéologiques de l'exposition coloniale néerlandaise, est d'une importance considérable : il enrichit le musée des chefs-d'œuvre de l'art indo-javanais, qui sont vivement appréciés par les conservateurs des musées d'Europe et d'Amérique.

L'art indo-javanais, dont les statues et les bas-reliefs sont admirés, semble avoir déjà fourni plus d'un motif d'inspiration aux créateurs de l'art ornemental nouveau. Outre des pièces purement décoratives, nombre de stèles, bas-reliefs, figurations profanes et sacrées fournissent d'intéressants sujets d'étude de la civilisation et des religions qui ont fleuri en Indo-Chine depuis les premiers siècles de notre ère, et on peut espérer voir arriver encore au Trocadéro bien des pièces intéressantes ou précieuses en faisant appel au concours des fonctionnaires de la colonie.

Depuis la découverte des villes enfouies de l'Assyrie par MM. Botta et Layard, la découverte des cités ruinées du Cambodge est le fait le plus important qui se soit produit pour l'histoire de l'art en Orient.

Ainsi s'exprime l'architecte anglais Fergusson, en tête d'une étude sur les monuments du Cambodge révélés en 1861 à l'Occident, par le naturaliste français Henri Mouhot, le savant explora-

teur d'Angkor-Thoin, l'ancienne capitale des Kmers et d'Ankhor-Wat, la Jérusalem du bouddhisme. Les recherches de Mouhot furent continuées en 1866, 1867, 1868, par le capitaine de frégate Doudart de Lagrée et le lieutenant de vaisseau Louis Delaporte, auxquels revient l'honneur d'avoir réuni sur place et rapporté en France les éléments du premier musée khmer fondé en Europe.

Cette exploration, « la plus heureuse et la plus importante du dix-neuvième siècle, » au dire de l'honorable sir R. Mourchison, président de la société de géographie de Londres, vaut qu'on lui consacre un chapitre spécial, puisqu'aussi bien il s'agit de l'institution à Paris d'un musée nouveau. Je renvoie ceux qui voudraient avoir sur cette question des notions plus complètes, à la très intéressante *Étude historique sur les monuments de l'ancien Cambodge*, publiée en 1875 par le comte de Croizier, et où j'ai puisé la plupart des renseignements qui suivent. Cette exploration avait été spécialement organisée pour reconnaître la vallée du Mékhong, le plus grand fleuve de l'Indo-Chine, et l'un des plus considérables du monde, pour examiner si la vie ne pourrait pas être ramenée dans des contrées où toutes les races de l'Asie orientale se sont rencontrées et où la tradition conserve le souvenir de royaumes riches et puissants, enfin pour rechercher par quels moyens efficaces on pourrait unir commercialement la vallée supérieure du

Mékhong à la Cochinchine. Il a été démontré, il est vrai, que le Mékhong ne saurait relier les provinces nord du Céleste Empire à notre colonie et que la seule voie praticable est le fleuve du Tonkin navigable depuis Ha-Noï jusqu'au Yun-Nan; mais les travaux de la commission française n'en ont pas moins une importance capitale pour la géographie et les sciences naturelles, l'avenir de notre colonie et pour l'étude des antiquités cambodgiennes.

Ce dernier résultat n'aurait probablement pas été obtenu si le commandant de Lagrée n'avait pas été mis à la tête de l'expédition. Cet officier supérieur, agent militaire du gouverneur de la Cochinchine près du roi Norodom, signalé par la rare habileté qu'il avait déployée en amenant le souverain du Cambodge à demander la protection de la France, avait fait des monuments khmers une étude spéciale. Il avait même été assez heureux pour découvrir plusieurs groupes importants que Mouhot n'avait pas mentionnés, et il avait réuni de nombreux documents, plans, dessins, moulages de bas-reliefs, estampages d'inscriptions, traductions de documents et notes archéologiques.

Le gouverneur de la Cochinchine voulut donner une consécration officielle aux travaux de M. de Lagrée en faisant visiter à la mission, sous la direction de cet officier, le principal groupe connu alors, celui d'Angkor. M. de Lagrée trouva dans l'un des membres de la commission, M. le lieu-

tenant de vaisseau Louis Delaporte, un collaborateur passionné de ses recherches artistiques, et lorsque l'expédition quitta les monuments khmers, elle emportait des documents de la plus haute importance. La mort, hélas ! prit M. de Lagrée juste au moment où il finissait sa tâche, comme elle devait enlever plus tard son camarade d'exploration, le vicomte de Carné : et ce fut aux survivants, MM. Garnier, Delaporte, Thorel et Joubert, qu'appartint l'honneur de publier le compte-rendu officiel de « ce voyage qui a frayé la route sur une terre inconnue, sur un sol vierge, depuis l'embouchure du Cambodge jusqu'au Séou-Tcheu, sur le Yang-Tse-Kiang. »

Retardée par les tristes événements de 1870, cette publication n'a pu paraître qu'en 1873. L'étude de M. de Lagrée, sur les monuments khmers, est un véritable traité didactique sur la matière, qui pose admirablement les problèmes à résoudre et forme une excellente introduction aux sérieuses et longues recherches qui, seules, pourront faire connaître un art aussi varié, aussi parfait que l'est celui de l'ancien Cambodge. Toutefois il est regrettable qu'un autre manuscrit de M. de Lagrée, ouvrage de la plus haute importance, la *Chronique royale du Cambodge*, qu'il avait faite et annotée, n'ait pas pris place dans la relation officielle, en tête de l'*Essai historique* dont ses notes ont fourni en partie les éléments, comme elles ont donné ceux qui ont servi à rédiger les « vocabulaires indo-chinois en vingt-

six dialectes différents. » Il est certain que M. de Lagrée aurait pu apporter à la relation officielle de l'exploration « l'autorité et le développement nécessaires »; mais il est encore heureux que sa pensée ait été aussi bien comprise pour toute la partie consacrée à l'art khmer, et que ses études artistiques et archéologiques aient trouvé un collectionneur en la personne de M. Delaporte.

M. de Lagrée n'avait eu que le temps d'envoyer à Paris, à l'exposition de l'Algérie et des colonies, quelques moulages de bas-reliefs et d'adresser quelques inscriptions à l'Institut. Aucun spécimen de l'art khmer n'était donc venu en Europe; on n'avait que des photographies rapportées de Saïgon et les croquis de Mouhot, lorsque parurent les dessins de M. Delaporte, insérés pour une part dans le texte de l'ouvrage et réunis pour l'autre en un album in-folio contenant un grand nombre de planches et des bois nombreux avec vues d'ensemble et de détail, plans, coupes, élévations et reconstitutions des principaux monuments cambodgiens. L'apparition de cet important ouvrage fit connaître l'art khmer et attira sur cet intéressant sujet d'études l'attention du public et des savants que n'avaient pu fixer les quelques publications déjà parues. Les inscriptions relevées par M. de Lagrée allaient être l'objet de l'attention de la classe des inscriptions et belles-lettres de l'Institut.

Les sociétés savantes encourageaient les efforts de MM. Garnier et Delaporte; les indianistes étu-

diaient avec soin les moulages des bas-reliefs envoyés de Saïgon, et la *Chronique royale du Cambodge* paraissait enfin. L'amiral Dupré, gouverneur de la Cochinchine, se rendait au même moment, avec ses officiers, au principal groupe des ruines et en rapportait des photographies nouvelles. La question khmer était à l'ordre du jour et le moment était favorable à la continuation des recherches. C'est ce que comprit le lieutenant de vaisseau Delaporte qui, depuis sa visite aux anciens monuments khmers, au début de l'exploration de l'Indo-Chine, rêvait de doter la France d'une collection que les Anglais avaient déjà vainement tenté de former. Il venait d'être nommé chef d'une mission scientifique au Tong-King, et six mois le séparaient de la saison sèche avant laquelle il ne pouvait commencer fructueusement son voyage. Il pensa qu'il emploierait utilement cette période de temps en allant au Cambodge recueillir pour nos musées nationaux une collection de statues, bas-reliefs, piliers et autres morceaux de sculpture et d'architecture, présentant de l'intérêt au double point de vue de l'art et de l'archéologie.

Avec l'appui du ministre de la marine, amiral Pothuau et du directeur des colonies, baron Benoist d'Azy, il s'adressa à cet effet au directeur des Beaux-Arts, M. Ch. Blanc, près duquel il trouva l'accueil le plus favorable, et, sur la proposition de ce haut fonctionnaire, le ministre de l'instruction publique, M. J. Simon, consentit à

ajouter à la subvention que son département donnait déjà pour concourir à l'exploration du Tong-King une nouvelle somme de 10,000 francs, prise sur les fonds des Beaux-Arts et destinée à procurer au chef de la mission les moyens de recueillir au milieu des ruines les éléments d'un musée qui seraient plus tard envoyés en France sur les bâtiments de l'État. Enfin la direction des Beaux-Arts confia à M. Delaporte un certain nombre de statues, tableaux et gravures destinés à être offerts en cadeau au roi et aux mandarins du Cambodge. Il pouvait aussi compter sur les ressources de la colonie et sur le concours personnel de la mission du Tong-King. L'amiral Dupré, que les soins de son gouvernement n'ont jamais empêché de favoriser les travaux scientifiques, inspiré autant par l'amour de la science que par sa sollicitude pour les progrès de la colonie, donna toutes facilités nécessaires à M. Delaporte.

Le 20 mai, la mission d'exploration quittait la France ; cinq semaines plus tard, elle atteignait la Cochinchine. Le rapport officiel nous donne les détails les plus intéressants sur l'achèvement de son organisation à Saïgon, ses derniers préparatifs à Phnôm-Penh et les différentes péripéties par lesquelles sont passés les voyageurs pendant le cours de leur exploration. Les travaux accomplis dans la région siamoise par M. Delaporte, bien que remplis d'intérêt, ne sont pas comparables à ceux qu'il a menés à bonne fin sur

le territoire du Cambodge. Il a, en effet, découvert plus de vingt groupes de ruines, tous inconnus de Européens et dont, pour la plupart, les Cambodgiens eux-mêmes ne soupçonnaient pas l'existence. Ces ruines sont perdues dans la forêt et quelques sauvages kouys, égarés, pénètrent seuls, de loin en loin, jusqu'à elles. Il avait, en outre, constaté l'existence d'un grand nombre d'autres ruines signalées par les indigènes qu'il n'avait pu trouver le temps de visiter.

M. Faraut se proposa pour retourner, pendant la belle saison, compléter les travaux, et reconnaître ces ruines que leur éloignement avait empêché la mission d'explorer. Le gouverneur de la Cochinchine voulut lui venir en aide pour cette excursion complémentaire, et l'honorable marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, désireux d'achever l'œuvre ébauchée par son prédécesseur, voulut également y concourir. A l'aide de ces nouvelles ressources, M. Faraut est parvenu à terminer les importants travaux que les circonstances n'avaient pas permis de terminer et «à l'exécution desquels il avait concouru pendant toute la durée du voyage avec un zèle et une intelligence dignes des plus grands éloges. » Il visita d'abord les monuments déjà explorés par Mouhot et le commandant de Lagrée aux environs de Battambang, et en releva les plans ; se dirigeant ensuite vers le nord, il découvrit à Ponteay-Chmâ les ruines d'un monument orné de quarante-cinq tours, bizarre, grandiose, et l'un

des plus beaux laissés par les khmers. Il se rendit de là à Suren : il trouvait presque partout sur tout son passage de nouvelles traces de constructions khmers. Aux environs de ce point, il reconnut cinq ruines en belles briques, dont une dans un état de conservation complète. Enfin il en découvrit d'autres dans la province d'Angkor, où il explora, pour la première fois, un monument de forme circulaire. En même temps, M. Moura visitait deux ruines nouvelles près de la frontière sud-est du Cambodge, à plus de 100 lieues de Suren, pendant que M. le capitaine d'infanterie Filoz, après avoir vu ses moulages de bas-reliefs détruits par des accidents de route, quittait de nouveau Saïgon et venait camper, pendant plusieurs semaines, dans la forêt, pour reconstituer sa collection, qui, cette fois, arrivait heureusement au chef-lieu de la colonie et pouvait être envoyée en France.

Les morceaux de sculpture et d'architecture recueillis par le lieutenant de vaisseau Delaporte, les moulages rapportés par M. Faraut et les estampages exécutés par M. Filoz ont paru assez importants pour former un musée spécial, et, en attendant l'appropriation d'un local convenable à Paris, ils furent exposés au palais de Compiègne, où ils formaient une superbe collection qui prit le nom de : « Musée khmer. »

Le musée kmer, organisé par M. Delaporte, assisté par M. Lafollye, architecte de l'Etat, connu pour sa belle restauration du château de

Pau, et de M. de Kekenbinder, inspecteur du palais, fut installé dans la magnifique salle des gardes, où il était encore à l'étroit. Bien qu'il dût être prochainement augmenté par l'adjonction de nouveaux chefs-d'œuvre. M. de Chennevières voulut en faire l'inauguration, assisté du personnel des Beaux-Arts, et en cette occasion, il félicita vivement M. Delaporte d'avoir enrichi la France d'une « collection unique au monde ». Cette collection aujourd'hui installée en plein Paris, au Trocadéro, où elle émerveilla les visiteurs de l'Exposition universelle, est justement confié à la savante direction de M. Delaporte.

Il lui reste à tirer parti des nombreux documents réunis par ses soins, documents qui lui suffiront pour arriver à reconstituer les principaux monuments khmers et pour faire revivre l'architecture de l'ancien Cambodge à ses différentes époques caractéristiques. Des légions de temples, des civilisations entières ressortent aujourd'hui de ce vieux sol, fouillé d'hier, et ce champ de conjectures inutiles et fastidieuses, à peine remué, s'est déjà couvert d'une moisson de richesses qu'il suffit de recueillir aujourd'hui au Trocadéro pour réédifier un nouveau monument à l'histoire de l'humanité.

LES MONUMENTS

Conservation des monuments historiques.

Pendant que les Chambres, pour assurer l'équilibre du budget, réduisaient de 373,000 francs les crédits affectés au service des monuments historiques, le budget de ce service recevait, par ailleurs, une plus grave atteinte.

L'administration des Beaux-Arts pourvoit à l'entretien et à la restauration des édifices classés à l'aide de deux sortes de ressources, d'abord au moyen des crédits annuels ouverts par la loi de finances; puis au moyen de sommes que les propriétaires ou affectataires de monuments clas-

sés mettent à sa disposition sous forme de fonds de concours et de subventions.

Il y a quinze ou vingt ans ces ressources extra-budgétaires atteignaient un chiffre très élevé. Elles dépassaient d'habitude 1 million par exercice, et quelquefois 1 million et demi. Comme l'Etat consacrait alors aux travaux 1,500,000 francs environ, il s'ensuit que l'administration pouvait à cette époque dépenser pour les restaurations et l'entretien 2 millions et demi à trois millions par année.

Il n'en est plus ainsi actuellement. Depuis 1886, les contingents fournis par les propriétaires et affectataires n'ont cessé de décroître. Ils ne s'élèvent plus guère aujourd'hui, bon an mal an, qu'à 450,000 francs. Ils ont été :

En 1898	de	412,703 15
1899	de	630,749 86
1900	de	307,698 06
Total pour les trois années :		1,361,156 07

ce qui donne une moyenne de 453,718 fr. 69, qui, d'après tous les indices, est destinée à s'abaisser encore plutôt qu'à remonter.

Départements, communes, établissements publics, tous s'intéressent à leurs édifices, autant qu'on peut le souhaiter. Mais en général l'état de leurs finances ne leur permet plus de consentir les mêmes sacrifices qu'autrefois. L'administration a beau stimuler leur zèle, elle en obtient de

moins en moins. Il y a d'heureuses exceptions ; dans quelques localités on ne lui marchande jamais l'argent dont elle déclare avoir besoin. Mais la plupart du temps elle ne recueille que des contributions médiocres, parfois dérisoires, quand elle ne se heurte pas à des refus.

Comparée aux anciens chiffres, la moyenne actuelle accuse une diminution d'au moins 600 à 700,000 francs par an.

Depuis 1882, la dotation du service des monuments historiques a subi deux sortes de réductions : l'une de.	383,000
provenant des économies réalisées sur ses crédits budgétaires, l'autre de :	650,000
au moins provenant de la diminution de ses ressources extra-budgétaires, soit une perte annuelle minima de. .	1,023,000

Or, pendant cet espace de vingt années, les charges du service sont loin d'avoir diminué. Elles se sont, au contraire, accrues dans une proportion des plus sensibles.

D'une part, le coût des travaux d'entretien ou de restauration qui s'exécutent dans les édifices classés a subi une hausse d'au moins 10 p. 100, par suite de la cherté plus grande de la main-d'œuvre, du prix plus élevé des matériaux, enfin de la répercussion inévitable des lois protectrices du travail sur les frais généraux des entreprises.

D'autre part, depuis 1882, le nombre des édifices inscrits sur la liste des monuments historiques, a passé de 2,250 environ à 2,570 ; d'où il suit qu'il y a présentement 320 édifices de plus à entretenir et à restaurer. L'administration ne procède pourtant à des classements nouveaux qu'avec la plus grande discrétion. Dans son rapport sur le budget de 1901, l'honorable M. Berger a exprimé le regret que les classements des dix dernières années ne fussent pas plus nombreux. La vérité est que beaucoup de demandes de classement dignes d'être accueillies sont en instance depuis longtemps. Mais on ne peut y donner suite, parce que l'argent manquerait pour réparer les monuments.

Enfin la loi du 30 mars 1897 a imposé à l'administration des devoirs nouveaux et, par suite, des dépenses nouvelles, en la chargeant de classer, d'inventorier et de surveiller, en outre, ses édifices proprement dits, les antiquités et les objets d'art dont la conservation présente un intérêt national.

En résumé, pendant les vingt dernières années, tandis que les obligations du service se sont élargies et aggravées, ses ressources annuelles ont été progressivement diminuées des deux cinquièmes.

On verra plus loin quelle situation difficile cet état de choses lui a créée; mais, dès à présent, avant même de connaître aucun détail, tout le monde admettra qu'un service, qui se voit retirer

près de la moitié de ses moyens d'action, sans que sa tâche soit allégée, bien loin de là, doit sérieusement souffrir.

En fait, depuis plusieurs années, le service des monuments historiques est aux prises avec des embarras désespérants. Jusqu'ici, respectueux de la volonté du Parlement, il s'est résigné à sa détresse. Il n'a sollicité ni relèvement de crédit, ni crédit supplémentaire. Il a fait de son mieux pour suffire, tant bien que mal, à sa mission. Mais, aujourd'hui, succombant sous le fardeau, il est obligé de venir avouer au Parlement, qu'il ne peut plus avec les ressources présentes, faire face à la tâche qui lui incombe.

Il demande aux Chambres de lui accorder, en échange des 373,000 francs qu'elles lui ont retirés, une majoration de crédit de 300,000 francs. C'est à peine le tiers des ressources qu'il a vu s'évanouir depuis quinze ans. Ce n'est même pas la somme que le Parlement lui a enlevée depuis vingt ans.

Charges du chapitre sur lequel sont soldées les dépenses des Monuments historiques proprement dites

Le crédit sur lequel sont soldées les dépenses des monuments historiques proprement dites est doté d'une somme de 1 million 127.000 francs. C'est cette somme qui, sur notre proposition, à la Chambre, a été augmentée de 300.000 francs.

Avant de justifier notre demande, nous devons tout d'abord faire connaître au lecteur l'emploi du crédit mis à la disposition des monuments historiques. D'après nos prévisions, voici le résumé des dépenses de ce chapitre :

1. — Entretien et restauration des édifices classés appartenant à l'État, 274.000 fr.

2. — Entretien et restauration des édifices classés appartenant aux départements, aux communes, aux établissements publics et aux particuliers : participation de l'État aux dépenses, 690.000 fr.

3. — Accessoires des travaux et gardiennage des édifices : frais divers de l'inspection générale, missions, voyages des architectes, etc., 83.000 fr.

4. — Monuments mégalithiques : acquisition de mégalithes et des terrains environnants ; surveillance et entretien des mégalithes appartenant à l'État ; voies d'accès de Carnac ; bornages, fouilles, menues dépenses de la Sous-Commission des Monuments mégalithiques, 7.000 fr.

5. — Objets mobiliers ; classement des antiquités et œuvres d'art conformément à la date du 30 mars 1887 ; frais divers de l'Inspection Générale, frais de missions ; publications ; réparations de tapisseries, statues et autres objets classés ; acquisition d'objets d'art pour le Musée de Cluny ; acquisition de moulages pour le Musée de sculpture comparée ; échanges de moulages avec l'étranger, 45.000 fr.

6. — Dépenses administratives : bibliothèque et

archives de la Commission des Monuments historiques; commandes et achats de dessins, relevés, photographies et clichés photographiques pour les collections du service; entretien de ces collections; imprimés, cours d'architecture du Moyen Age et de la Renaissance; frais divers, 28.000 fr.

Ce résumé appelle quelques remarques :

On observera tout d'abord que les dépenses énumérées sous les trois premières rubriques, dépenses qui comprennent tout ce qui a trait aux travaux de restauration et à l'entretien des édifices classés, absorbent plus d'un million de francs sur le crédit total, soit plus des 9/10 de ce crédit. C'est la preuve que l'administration s'attache avant tout, comme son devoir l'exige, à assurer la conservation des monuments dont la garde lui est confiée.

Les monuments mégalithiques (qui sont au nombre de 344) ne reçoivent que 7,000 francs. Si l'on songe qu'il y a vingt ans Jules Ferry et Henry Martin leur avaient fait consacrer 80,000 francs par année, on mesurera, par ce seul détail, à quel point l'administration a su comprimer ses dépenses. Sur ces 7,000 francs, 2,000 ou 3,000 francs sont employés tous les ans à acquérir des dolmens, menhirs et autres monuments celtiques menacés de disparaître.

Aux objets mobiliers, y compris les acquisitions faites annuellement pour les musées de Cluny et du Trocadéro, on ne réserve que

45,000 francs. Il n'y a pas longtemps que les seules acquisitions des musées consommaient une cinquantaine de mille francs. Aujourd'hui elles sont réduites à une douzaine de mille francs par établissement. Cette situation est pénible. M. Georges Berger l'a signalée l'an passé dans son rapport sur le budget 1901, en exprimant le vœu qu'elle ne se prolongeât pas.

Quant aux dépenses administratives, elles sont ramenées à un minimum qu'on ne pourrait maintenir longtemps sans dommage. L'administration des Beaux-Arts a constitué patiemment une collection incomparable de dessins et de relevés de monuments, que l'on vient consulter de tous les points de l'Europe. Cette collection, unique en son espèce, est une source infiniment précieuse pour l'histoire de l'art français. La Commission des monuments historiques y a toujours attaché, à juste titre, une importance capitale. Malheureusement cette collection ne s'augmente pour ainsi dire plus. C'est à peine si l'on peut maintenant commander ou acheter 15 ou 16 dessins par exercice.

La collection de clichés photographiques, qui compte plus de 12,000 numéros, présente également un grand intérêt. Elle retrace les états successifs des monuments depuis que le service a pris charge d'eux, et, à ce titre, elle constitue une mine de renseignements archéologiques et artistiques que rien ne saurait remplacer. Elle aussi cependant a presque cessé de s'accroître.

Ces courtes explications suffisent à donner une idée de la situation et des charges de ce chapitre. Revenons maintenant à ce qui est le point essentiel, c'est-à-dire aux dépenses qu'occasionnent l'entretien et la restauration des édifices classés. Ici il est nécessaire d'entrer dans des éclaircissements détaillés.

A la vérité, de temps à autre, quelques départements ministériels contribuent aux frais des restaurations entreprises dans les monuments qui intéressent leurs services. Mais ces contributions, d'ailleurs très irrégulières, ne sont jamais considérables. Elles peuvent être ici négligées.

Les principaux chantiers en activité, à l'heure actuelle (mont Saint-Michel, remparts de Carcassonne, château de Pierrefonds, ancienne cathédrale de Laon, Sainte-Chapelle de Paris, ancienne abbaye de Saint-Denis, palais des Thermes et hôtel de Cluny, etc.) absorbent, comme on l'a vu tout à l'heure, environ 274,000 francs.

Jamais, jusqu'à ce jour, on n'était descendu à un chiffre aussi bas. Dans les deux derniers exercices, l'administration, obligée de faire face à des besoins immenses dont on parlera dans un instant, a dû diminuer de plus de 100,000 francs la dotation de ces chantiers.

Mais il va sans dire qu'une pareille réduction n'a pu être pratiquée qu'à titre temporaire. On ne saurait, en effet, la maintenir sans s'exposer aux plus graves mécomptes. Les édifices de l'État, dans lesquels on ne fait plus que des travaux in-

suffisants, commencent à souffrir. Si ce régime de patrimoine devait durer quelque temps encore, ils subiraient des dommages qu'on ne pourrait ensuite réparer qu'au prix de grands sacrifices.

Nous nous bornons à cette réflexion, car si un semblable état de choses mérite de fixer l'attention du Parlement, la situation des édifices classés qui n'appartiennent point à l'État, est bien plus digne encore de sa sollicitude.

Musée de Cluny.

Voici quelques renseignements nécessaires sur l'état du personnel, du matériel et des locaux du musée de Cluny, sur ses acquisitions depuis un an, sur ses transformations possibles.

Le budget ne change pas d'année en année, si ce n'est pour être quelque peu diminué, quoique les charges et les besoins augmentent (1).

Le personnel se compose, en outre du directeur et d'un secrétaire-comptable, de dix-huit gardiens. Ce nombre est insuffisant ; car en retranchant le brigadier qui est leur chef, le concierge et les deux hommes qui ont veillé la nuit et ne font pas de service le lendemain, il ne reste que

(1) Il a été fixé pour l'année 1902 à 68.000 fr.. dont l'emploi se répartit ainsi : personnel 41.600 fr., matériel 18.200 fr. ; acquisitions 10.000 fr.

quatorze gardiens pour surveiller vingt-quatre salles et galeries, le bureau, le jardin et les Thermes ; ils sont moins nombreux encore toutes les fois que quelqu'un est malade, appelé pour le service militaire ou absent pour un motif quelconque. La disproportion est frappante. Comment se défendre contre les tentatives de vol, qui se sont multipliées, dans ces derniers temps dans tous les musées.

Les dépenses du matériel ne peuvent que très peu varier, quoiqu'il y ait à noter des renchérissements (chauffage, abonnements avec la Ville de Paris, etc.). M. Saglio, le très érudit directeur du Musée, les évalue à 15.000 fr. environ.

Les acquisitions d'objets, faites depuis un an, sont les suivantes :

Par voie d'achat : Une potiche en faïence du dix-septième siècle ; un morceau de brocart d'argent du seizième siècle ; une pelle damasquinée d'argent du dix-septième ; un compas, daté de Rome (1693) ; une coupe et une couronne de suspension du treizième ; un corporal en dentelle du dix-septième.

Dons et legs : Une statuette, *la Vierge et l'Enfant*, du dix-septième siècle, don de Mme Thomasset ; une statue en pierre, *la Vierge et l'Enfant*, du quinzième siècle, don de M. G. Vergand ; quinze fragments de dentelle de Venise et deux flamands, dons de M. Mezzara-Melville ; un service en porcelaine de Saxe, don de M. Marminia ; deux pièces de point d'Angleterre et un camée,

dons de Mme Duffour-Dubergier; une selle anglaise fabriquée en 1797, don de M. Julien Chappée; un manuscrit hébraïque à miniatures, don de M. Rodolphe Kahn; une brique émaillée provenant de Tolède, seizième siècle, don de M. Marquet de Vasselot; une mantille et autres pièces de vêtement et chaussures Louis XVI, don de Mlle Raimbaud; une culotte de peau, du commencement du dix-neuvième siècle, don de M. Géré; un morceau de brocart du dix-septième siècle; don de Mme Goldschmidt-Przébrau; un bonnet d'enfant alsacien du dix-huitième siècle, don de Mme Ferd. Blondin; une collection de chaussures des dix-septième et dix-huitième siècles, don de M. Jeandron-Ferry; un reliquaire en argent doré, du seizième siècle, don de M. le baron de Rothschild; une boîte de changeur espagnole du dix-huitième siècle, don de M. Ernest Bénard; un calendrier perpétuel du dix-huitième siècle, don de M. A. Bitton.

La belle collection d'objets, léguée par M. le baron Adolphe de Rothschild, qui ne sont pas compris dans cette liste, sont encore en dépôt au musée du Louvre.

Le musée de Cluny ne dispose annuellement que de 10.000 fr. de ce côté; on ne peut pas non plus empièter sur le jardin; mais, sans le diminuer, il y aurait moyen d'élever à son extrémité, sur la rue de Cluny, une galerie en prolongement.

L'architecte du musée a bien voulu promettre

d'étudier ce projet d'agrandissement en attendant que la libéralité des Chambres permette de l'exécuter. Je n'ose espérer ce moment prochain, mais il viendra sûrement, et il peut arriver que l'on soit forcé, par une circonstance inopinée, de poser et de résoudre la question précipitamment.

Musée de sculpture comparée au Trocadéro.

Le musée de sculpture comparée, grâce à l'active et intelligente direction de M. Edmond Haraucourt est en pleine prospérité. Mais les travaux d'enrichissement et d'amélioration auraient pu être plus importants si le crédit alloué au musée pour son entretien n'avait été réduit dans ces dernières années. A l'heure actuelle, un projet plus vaste, et dont la réalisation serait fort désirable, est poursuivi par l'administration.

Il consiste dans l'annexion au musée des deux galeries latérales du rez-de-chaussée, qui furent closes et vitrées pour l'Exposition universelle ; cette annexion est subordonnée au consentement de la ville (art. 3 de la convention du 14 mai 1877 ; article 1 du procès-verbal de la remise au domaine, du 14 août 1879). Elle pourrait se réaliser à peu de frais : en effet, pour clôturer les baies entre colonnes, qui sont environ deux

cents, un devis antérieurement présenté estimait à 1,000 francs le vitrage de chaque baie, soit environ 200,000 francs. Or, les verrières apposées pour l'Exposition ont pu être rachetées à l'entrepreneur pour une somme totale de 60,000 francs. Les salles sont donc prêtes, et la dépense se résumerait à l'installation des cimaises et des socles, si la ville consent à cette installation.

Elle présenterait, pour le musée, de grands avantages : en effet, le classement actuel des œuvres exposées montre indistinctement les spécimens de l'art étranger mêlés à ceux de l'art français. L'annexion demandée permettrait d'obtenir un classement plus méthodique, en créant, parallèlement au musée d'art national, une série de chambres de comparaison, qui contiendraient, en deux séries, les types étrangers aux époques correspondantes, et les types de l'art antique dans ses développements successifs (Egypte, Grèce, Rome, etc.) Ainsi, on pourrait étudier de façon plus rationnelle et avec plus de clarté, ce que furent, à tel moment donné, la sculpture des autres peuples ; la galerie principale ne contenant plus que des œuvres françaises, et ayant l'homogénéité qu'on lui voudrait, présenterait enfin, scientifiquement et logiquement, une histoire de notre art national.

Ces « salles de comparaison » seraient installées dans la galerie de l'aile orientale (côté Paris). — A l'extrémité de cette même galerie,

installation projetée d'un cabinet photographique, très demandé par les travailleurs.

La galerie de l'aile occidentale (côté Passy) servirait : 1° à l'installation des modèles de l'architecture française provenant de l'exposition des monuments historiques en 1878, 1889 et 1900 ; 2° à l'installation d'un musée des vitraux anciens qui sont la propriété des monuments historiques ; 3° à un accroissement du musée cambodgien.

L'annexion projetée présenterait en outre un bénéfice de sécurité pour le musée : en effet, les portes latérales des galeries sont vitrées, avec volets mobiles. Or, les galeries ouvertes étaient, avant l'Exposition, fréquentées par les rôdeurs des deux sexes, et la surveillance nocturne en était insuffisante, sinon impossible, en raison de la longueur et de la courbe des trois galeries. Leur clôture aurait donc le double bénéfice deprotéger davantage le musée, et aussi de faciliter à la Ville le service de surveillance nocturne.

Enfin, il convient d'ajouter, en ce qui concerne le budget, que les acquisitions destinées à la création de ces galeries de l'art étranger se solderaient principalement par voie d'échange : des pourparlers officieux avec les musées de Bruxelles, Londres, Berlin, etc., ont déjà, dans ces récentes années, posé et étendu ce principe, grâce auquel les ateliers de moulage du Trocadéro verraient s'accroître notablement les com-

mandes de travaux, sur lesquels le Trésor perçoit une remise de 16 et de 33 p. 100.

Personnel des bâtiments civils.

En ce qui concerne le personnel des conservations des palais nationaux, quelques remarques générales s'imposent au point de vue d'une bonne administration.

On sait que les architectes en chef de chaque résidence nationale n'ont pas de traitement. Ils n'ont que les honoraires sur l'entretien, d'où peut-être, pour certains, une tendance à avoir des travaux importants. Il faudra quelque jour examiner la question de savoir s'il n'y aurait pas intérêt à leur donner un traitement fixe, comme cela existait avant 1848. Dans ce cas, l'administration pourrait les obliger à ne s'occuper uniquement que de leurs travaux de l'Etat. On nous a signalé tel palais où l'architecte a pour adjoint un inspecteur de travaux qui reçoit un traitement annuel assez important. Ce dernier n'a d'ailleurs guère le temps, paraît-il, de s'occuper du palais national, étant pris ailleurs par d'autres emplois.

Comme conclusion, le service des bâtiments laisse beaucoup à désirer, surtout en ce moment, où il est alloué de gros crédits pour la restauration. L'architecte pas plus que l'inspecteur ne

s'en occupant activement, les entrepreneurs sont très peu contrôlés. Ils agissent comme bon leur semble, ce qui peut leur permettre d'arranger tant bien que mal les objets d'art au profit de leur entreprise. Il est indispensable de réorganiser le service des bâtiments nationaux, en donnant un traitement annuel à l'architecte en chef et en obligeant son inspecteur à rester sur les travaux. Ce dernier ne devrait pas être pourvu de plusieurs emplois en même temps. Sinon son poste devient une sinécure. Que tous les travaux, sans distinction, soient contrôlés sérieusement sur place plusieurs fois par an et que les feuilles journalières des hommes qui sont occupés en régie par les entrepreneurs soient l'objet d'une attention spéciale! Qu'on ne puisse pas soustraire les ouvriers à leur travail pour les employer au service personnel de l'architecte et de l'inspecteur. Voilà, ce nous semble, une réforme urgente.

Est-il admissible, par exemple, qu'un architecte, même remarquable, soit à la fois chargé de la régie du palais de Versailles et de l'administration des jardins et pépinières nationales de Trianon? C'est une anomalie que de confier à un architecte des pépinières. Ne vaudrait-il pas mieux en donner la direction à des hommes plus compétents? Il s'agirait là de créer un emploi de directeur ou de sous-directeur des jardins nationaux. Cet emploi existait d'ailleurs avant 1848. Au point de vue budgétaire, s'il n'y avait pas possibilité de nommer un sous-directeur des

jardins, il serait de toute nécessité de rattacher cet important service au domaine de l'agriculture ; car il existe là des pépinières importantes qui sont destinées à approvisionner en arbres et arbustes tous les domaines nationaux.

Une direction s'impose donc aux jardins. En conscience, est-il possible d'admettre que les ouvriers jardiniers soient très souvent occupés, d'une part, à faire des travaux de régie qui incombent aux entrepreneurs et, d'autre part, affectés en permanence au service des architectes? Tous ces abus sont donc au détriment des parcs, jardins et pépinières. Ces dernières surtout, n'étant pas publiques, sont dans un état lamentable. A Versailles, par exemple, l'étendue des pépinières est d'une trentaine d'hectares environ. A peine la moitié est-elle plantée en arbres et en arbustes plus ou moins bien soignés. Les carrés sont remplis de mauvaises herbes. Les nouvelles et les belles variétés de plantes y font défaut : tout cela faute de bras, mais surtout faute de connaissances spéciales et de direction suffisante.

Le Garde-Meuble national (1).

On a vu plus haut, à propos de la manufacture des Gobelins, que la commission du budget avait

(1) La somme qui lui est attribuée, en 1902, s'élève à 247,000 francs.

décidé qu'il sera procédé, dans les six mois de la promulgation de la loi de finances, à l'inventaire descriptif et historique des objets mobiliers appartenant à l'Etat. Cette résolution fera l'objet d'un article de la loi de finances.

Le hasard a fait tomber entre nos mains un opuscule intéressant, rédigé par un architecte et intitulé modestement : *Questions d'architecture.* Il y a là, comme dans toutes les publications, du bon et du mauvais, des remarques justes à côté de critiques excessives. Nous nous permettons d'en extraire quelques vives observations, en avertissant nos lecteurs qu'ils devront retrancher quelque chose à l'excessive ardeur de cette critique outrancière pour atteindre à la vérité.

Peut-être, dit M. Besnard, lorsque tout le monde connaîtra les dilapidations dont sont victimes les richesses artistiques que contiennent nos châteaux nationaux, se produira-t-il un tolle assez intense pour que nos pouvoirs publics s'en émeuvent et contraignent les administrateurs zélés, mais maladroits, à renoncer à faire usage d'un système qui semble avoir été inventé pour jeter un défi au sens commun et à l'opinion publique.

Elle en prend vraiment trop à son aise, l'administration, et il serait grand temps de réfréner le zèle de ces agents maladroits qui, du haut de leur rond de cuir, règlent les destinées de richesses que le monde entier nous envie, bien plus qu'il ne nous envie cette administration qui les conserve... en les malmenant.

Si encore ces richesses n'étaient déplacées que pour passer d'un château ou d'un musée dans un château ou dans un autre musée, il n'y aurait que demi-mal, mais

on en dispose, à ce qu'il paraît, pour meubler nos ministères, nos ambassades à l'étranger, etc. C'est un chassé-croisé continuel d'objets mobiliers de toute nature qui passent de châteaux à ministères, de ministères à ambassades et réciproquement, et, un jour rentrent au garde-meuble pour en sortir à nouveau quelque temps après et recommencer la même existence vagabonde. Oserait-on prétendre que toutes ces manutentions s'opèrent sans détérioration?

Non certes, nous n'oserions point prétendre à telle perfection et il est permis de douter que tableaux, tapisseries, porcelaines, bronzes, etc., etc., se trouvent bien de ce traitement brutal.

Que si, dit M. Besnard, l'on veut décorer et meubler d'une façon convenable nos édifices administratifs de tout genre, surtout nos ambassades, ce qui est parfaitement raisonnable, on fasse appel à l'industrie privée à qui on offrira ainsi un débouché honorable. Ce sera une manière très efficace de protéger nos industries d'art et de les faire connaître à l'étranger. Le mieux serait de laisser vieillir en paix et sur place, dans les milieux avec lesquels ils sont assortis, toutes ces pièces de notre mobilier national qui sont les manifestations glorieuses de notre industrie de toutes les époques. Il faudrait surtout ne pas les entasser à tort et à travers dans un musée quelconque, fût-ce le Louvre, qui, soit dit en passant, si l'on n'y prend garde, ne sera plus bientôt qu'un vaste magasin de bric-à-brac, analogue à celui qui s'étend en face de lui, de l'autre côté de la rue de Rivoli et porte le même nom.

Le caractère du Louvre et par conséquent sa destination vont se trouver complètement industrialisés et dénaturés avant peu. C'est un musée d'œuvres d'art pur et non d'art commercial. C'est au musée des Arts décoratifs qu'il faut transporter les menus objets de déco-

ration. Ils usurpent au Louvre la place que l'on marchande aux tableaux, aux dessins et aux sculptures. Ils font du tort aux tableaux, en ce sens que le public n'aura d'yeux que pour les membres et les objets de vitrine qui, d'ailleurs, sont à la portée de ses regards, et ne lèvera pas la tête pour regarder les tableaux qui sont appendus, quelquefois un peu haut, aux murailles.

Toutes les pièces de notre mobilier national ne sont pas, en effet, également intéressantes; on pourrait affecter aux usages domestiques celles qui n'ont qu'une valeur secondaire. Il faudrait donc constituer une commission qui serait chargée de faire une sélection, désignant les pièces dont on pourrait sans inconvénient tirer un parti utile et celles qu'il conviendrait de conserver comme pièces de musée. En attendant l'ouverture du musée des Arts décoratifs, qu'on maintienne à la rigueur au Louvre les salles du mobilier qui y sont actuellement installées. Mais qu'on réintègre dans nos châteaux nationaux les objets mobiliers dont on les a dépouillés.

La tradition de l'administration française, dit encore M. Besnard, veut qu'on ne puisse en obtenir quelque chose qu'à la condition d'être très exigeant et de demander plus qu'on ne peut obtenir. Il faut aussi ne pas se lasser de frapper dur et souvent, car, lorsque les choses ne sont pas faites du premier coup, elles restent inachevées pendant des temps dont personne ne peut prévoir la fin, quand elles n'ont pas les honneurs de l'enterrement de 1re classe. Nous avons, dans les environs de Paris, cinq châteaux nationaux qui conviennent admirablement pour donner asile à nos richesses mobilières, de manière à ce que dans chacun

d'eux elles soient groupées par époque et par style, en rapport avec le caractère architectural de l'édifice. Ce groupement fait, il sera facile d'organiser ces ensembles dont la reconstitution a été tant de fois et depuis si longtemps demandée.

Il résulte de ce système d'éparpillement si vivement critiqué par M. Besnard, qu'aucune collection n'est complète et que les gens d'étude et les travailleurs ne peuvent obtenir quelques résultats qu'au prix de grandes fatigues et de grandes pertes de temps. Il faut évidemment que celui qui veut se livrer à l'étude soit historique, soit technique de certains éléments d'une collection, si ce n'est de la collection tout entière, puisse en envisager tout l'ensemble du premier coup d'œil, et ne soit pas obligé de parcourir trois ou quatre musées pour trouver les documents dont l'absence dans l'un d'eux ne lui permet pas de continuer ou d'achever son travail.

En résumé, M. Besnard propose de remeubler complètement nos châteaux en affectant chacun d'eux à une époque déterminée, en rapport avec son caractère architectural, et en y créant des ensembles d'intérieurs; 2° de grouper nos collections de manière à réunir chacune d'elles dans un local spécial : par exemple, toute l'armurerie au musée d'artillerie ; toute la céramique au musée de Sèvres.

Mais, dira-t-on, ces travailleurs au sort desquels vous vous intéressez tant, ne les exposerez-vous pas à des déplacements longs et coûteux ?

N'y regarderont-ils pas à deux fois avant d'entreprendre le voyage de Pierrefonds ou de Fontainebleau ? M. Besnard voudrait voir établir pour remédier à cet inconvénient un système de cartes d'étude qui donneraient droit à réduction de prix sur les chemins de fer.

L'organisation d'un semblable service n'offrirait pas, dit-il, de grandes difficultés. Et d'ailleurs, ceux qui, voulant étudier le mobilier Louis XVI, se rendraient au château de Compiègne, ceux qui, voulant étudier la céramique, se rendraient au musée de Sèvres, ne perdraient pas plus de temps en se rendant directement dans ces localités, qu'en faisant à Paris la navette d'un musée à l'autre, à la poursuite d'une pièce qu'ils ne trouveront que rarement à la première tentative.

La visite du tsar à Compiègne semble avoir donné raison, en partie, à quelques-unes de ces critiques ; et, quelle qu'ait été la vigilance de l'administration des Beaux-Arts, on ne songe pas sans inquiétude à la détérioration fatale de notre mobilier dans le branlebas de la réception impériale. Les meubles de toutes sortes en ont vu de dures et plus d'un tapis sérieusement éprouvé n'a pas dû dire alors avec le poète :

Oh ! oh ! c'est une impératrice !

D'un article du *Temps* du 18 septembre 1901, « Le Tsar à Compiègne », les lignes suivantes méritent d'être détachées :

Compiègne active ses préparatifs pour la réception des souverains russes. Trente wagons de meubles sont

arrivés successivement. On a rempli tout ce que les galeries du château pouvaient contenir. Puis, à mesure que ces meubles étaient répartis dans les diverses pièces auxquelles ils étaient destinés, les galeries se remplissaient de nouveau de ce qu'on déchargeait des wagons. On cite une galerie qui a été, de la sorte, déménagée huit fois. Et ce n'est pas fini. On y trouve encore une colonne de tubs, de dimensions et teintes uniformes, s'étageant sur un luxueux tapis ; plus loin, des matelas superposés voisinent avec des guéridons et des bureaux qui sont de véritables chefs-d'œuvre d'ameublement. D'autres objets de toilette intimes s'abritent contre des caisses de palmiers envoyées par les serres de la ville de Paris.

La salle d'honneur est de toute beauté. Les tableaux qui garnissaient les murs ont été remplacés par les superbes tapisseries des Gobelins qui ont servi aux grandes représentations de l'Élysée et que le garde-meuble avait envoyées à Moscou, lors du couronnement du tsar, pour orner le palais occupé par l'ambassadeur de France dans cette ville. Les souverains russes, retrouvant là les tapisseries qu'ils ont tant admirées dans cette circonstance, dès les premiers temps de leur mariage, pourront constater que la France a cherché à rappeler à leur mémoire, jusque dans les moindres détails, les souvenirs qui doivent leur aller au cœur. De même, l'empereur et l'impératrice auront, à la représentation du petit théâtre, les mêmes sièges qu'ils occupaient au souper qui leur a été donné à cette époque au palais de l'ambassadeur de France à Moscou.

Ce souci de la similitude des... sièges ne vous semble-t-il pas vraiment quelque peu... ridicule ?

Je sais tout ce qu'on peut répondre, en faveur de l'administration : les précautions prises malgré la bousculade, le zèle des inspecteurs, des architectes et des ouvriers. En tout cas, ces cri-

tiques méritaient d'être contrôlées. C'est ce que nous avons fait.

Nous avons constaté d'abord que les grands appartements, qui constituent ce que l'on pourrait appeler la partie musée du Palais et que le public est admis à visiter en tout temps, étaient meublés en grande partie. Quelques emprunts, consistant notamment en pendules, candélabres, flambeaux, tapis de savonnerie et pièces de tapisserie faits à la grande chancellerie de la Légion d'honneur et au palais de Fontainebleau, ont en effet suffi, avec les ressources dont dispose le garde-meuble, à compléter l'ameublement de ces appartements.

Nous devons dire ensuite que les objets mobiliers provenant du palais de Fontainebleau n'ont pas été prélevés dans la partie musée de ce palais qui seule renferme les meubles et autres objets ayant un caractère historique ou artistique. Ces objets ont été empruntés aux appartements de Louis XV affectés jadis à la suite du Président de la République.

Si les grands appartements du palais de Compiègne se trouvaient en partie meublés, comme ils le sont d'ailleurs encore aujourd'hui, il n'en était pas de même des appartements secondaires comprenant plus de 750 pièces que le garde-meuble a dû meubler complètement.

Il a été pourvu à ces ameublements :

1° Au moyen des objets mobiliers provenant de l'hôtel et des appartements affectés pendant la

durée de l'Exposition, aux souverains étrangers et à leur suite ;

2° Par des acquisitions nouvelles.

De ce qui précède, il résulte donc qu'en dehors des tapis de savonnerie et des pièces de tapisserie du garde-meuble, aucun autre objet ayant une réelle valeur artistique ou historique n'a été déplacé.

Il n'est pas douteux que jadis des prélèvements regrettables aient été faits dans les différents palais nationaux au profit de nos ministères et de nos ambassades. Mais il est juste de faire remarquer que ces emprunts ont eu lieu le plus souvent sur les indications des commissions du budget qui voyaient ainsi un moyen de ménager les crédits. Ajoutons d'ailleurs que depuis longtemps l'administration ne consent plus de prêts de cette nature par la raison que les ressources qui lui restent sont indipensables pour pourvoir, le cas échéant, à l'installation des souverains étrangers qui pourraient visiter notre pays et à l'organisation des fêtes officielles.

L'administration du garde-meuble national est chargée de l'aménagement de tous les palais et autres bâtiments qui peuvent être habités par le chef de l'État même d'une façon provisoire. Elle a en outre à pourvoir à l'ameublement et à l'entretien des loges réservées au Président de la République dans les théâtres subventionnés, des tribunes officielles aux champs de courses, des pavillons de chasse, etc.

En dehors de ces attributions, le garde-meuble national prête son concours à toutes les administrations de l'Etat pour l'organisation matérielle des dîners, réceptions, bals, fêtes, concours, examens, distributions de prix, commissions, congrès et en général de toutes réunions ayant un caractère officiel. Ce concours est également prêté à toutes les œuvres charitables, aux associations et aux établissements d'instruction de l'Etat pour l'organisation des ventes, bals, etc.

Ce concours est absolument gratuit, en tant que prêt de matériel ; les frais de main-d'œuvre seuls sont à la charge des intéressés, qui restent toutefois responsables des objets perdus ou détériorés. Le matériel employé dans ces circonstances est inventorié sous le nomde « matériel des fêtes » et il ne comprend aucun objet ayant un caractère historique ou artistique.

Ces frais de main-d'œuvre se sont montés l'an dernier à 302,000 francs en chiffres ronds, qui ont été payés à des ouvriers auxiliaires employés par le garde-meuble.

Ces multiples opérations nécessitent, comme bien l'on pense, de nombreuses écritures et une surveillance et un contrôle de tous les instants. La tenue des inventaires, seule, réclame la présence de deux employés. En ce qui concerne le personnel des travaux et celui des hommes de service, il serait très désirable que la situation budgétaire permît le relèvement des traitements de début qui n'ont subi aucune modification de-

puis 1855, alors que la main-d'œuvre a augmenté dans des proportions considérables et que le taux de l'argent a baissé dans les mêmes proportions.

En résumé, j'admets que la première destination d'un mobilier est d'être mobile. Mais tout de même il y a des bornes et des précautions nécessaires aux déménagements. Et la conservation des meubles nationaux s'accommode mal du mouvement perpétuel et de la détoriation des objets déplacés, presque tous de grande valeur, en vue des fêtes officielles de quelque ministère.

CONCLUSION

Nous voici donc arrivé au terme de ce volume où s'imposait l'examen de tant de captivantes questions. Les beaux-arts de France : est-il un sujet plus noble et plus vaste? C'est avec une réelle sympathie que nous avons étudié chacun de ces chapitres. Nous aurions voulu y apporter un souci plus minutieux de la documentation, si l'espace ne nous avait été mesuré. Un volume pour scruter, analyser, synthétiser tant d'œuvres, tant d'institutions, tant de projets! C'est évidemment trop peu, et nous nous sentons vraiment confus d'avoir négligé certains chapitres,

d'avoir examiné hâtivement certaines questions, d'avoir jugé trop sommairement certains hommes. Nous reviendrons plus tard sur ces questions, notamment en ce qui concerne le service des Bâtiments Civils.

En attendant, et pour conclure ce premier volume, nous voudrions très rapidement résumer d'après tout ce que nous avons dit plus haut les règles générales de l'évolution de l'art.

L'art, la recherche de la beauté, semble *a priori* devoir fleurir surtout, étant donné qu'il est une forme désintéressée de l'activité humaine, dans les sociétés où les préoccupations de la lutte quotidienne pour l'existence se font moins impitoyables. Aussi, et sans tenir autrement compte du goût inné de certaines races pour le beau, voyons-nous surtout croître ce désir esthétique, soit dans les pays d'existence facile comme la Grèce ou la Perse antiques, soit dans les sociétés riches, qu'elles soient monarchies ou démocraties, comme, à la Renaissance, les principautés de l'Italie ou les puissantes communes flamandes.

L'existence des anciens était trop différente de la nôtre pour que nous puissions en inférer, avec une certitude suffisante, les conditions socialement nécessaires au développement de l'art à notre époque. Mais toujours nous voyons la richesse comme condition première à l'éclosion des œuvres d'art. Qu'elle ait, entre les mains des rois égyptiens et assyriens, élevé des monuments

immenses, dans celles des princes italiens semé à profusion l'éblouissement des palais et des œuvres précieuses, et dans celles des riches bourgeois des Flandres et de notre France du moyen âge, inspiré et commandé les cathédrales, les admirables objets d'art de la vie usuelle qui font aujourd'hui la gloire de nos musées, c'est toujours la richesse qui crée la beauté. A presque toutes les époques, les villes, les princes et les gouvernements ont compris que l'art était parmi les plus magnifiques ornements du pouvoir et l'ont encouragé. Notre République a soutenu la tradition glorieuse avec une sollicitude aussi grande, mais dont l'effort se trouve aujourd'hui insuffisant par suite de la transformation de nos mœurs et de la situation des artistes dans notre organisation sociale, situation sur laquelle il faut nous arrêter un instant.

L'artiste a-t-il en effet sa place marquée pour l'existence dans une organisation comme la nôtre ? Et quelle doit être cette place ? D'un côté les progrès permanents de l'industrie et du mécanisme ont amené un bouleversement complet des anciens modes de production dans les arts appliqués, et nous nous trouvons en présence de la nouvelle formule « produire vite et bon marché. » Il apparaît donc difficile *a priori* que l'ouvrier d'art reste le plus souvent ce qu'il était autrefois, une main habile, un cerveau agissant et créateur. L'architecture subit une évolution considérable par suite de l'emploi toujours plus

étendu du fer dans la construction. Elle restreint de plus en plus son ancien rôle de directrice assidue de la sculpture et de la grande peinture. D'autre part, l'abaissement général, on pourrait dire le nivellement des fortunes, tend de jour en jour à demander à l'art des œuvres plus intimes et moins coûteuses. Enfin les progrès des modes de reproduction des œuvres d'art mettent à la portée de presque tous sinon l'œuvre d'art elle-même, au moins une évocation que le public s'habitue à trouver suffisante et d'ailleurs le plus souvent sans aucun profit pour l'artiste producteur, tant sont insuffisants les règlements de protection de la propriété artistique pour la peinture et la sculpture.

Le maître-artiste donc, s'il répond seulement à la demande esthétique du public, ne pourra que difficilement vivre. Mais l'Etat intervient et s'efforce de remplir de son mieux ce rôle de Mécène universel que les circonstances lui imposent et qui est une charge considérable. Nous n'avons pas à rechercher si l'artiste était plus indépendant moralement et plus efficacement protégé, lorsqu'il recevait autrefois de la Gilde de Saint-Luc un règlement sévère, ou lorsque la faveur de quelque grand seigneur le mettait à l'abri de toute inquiétude matérielle. Il nous suffit de constater simplement, comme on constate un phénomène biologique, que par suite de l'évolution sociale, l'artiste retombe de plus en plus à la charge de l'Etat, à défaut de la société dont la

demande en ce qui concerne les œuvres élevées est insuffisante.

L'Etat peut-il assumer cette charge ? La solution semblerait assez simple. Que l'art s'abaisse aux lois industrielles de l'offre et de la demande et qu'il y ait moins d'artistes! Mais c'est un luxe auquel tient avec juste raison notre démocratie, et chaque année nos écoles des Beaux-Arts poussent par centaines dans la vie de jeunes cerveaux tout enfiévrés d'espoirs et d'ambitions. Qu'est-ce que l'Etat, qui a donné à ces jeunes ambitions, à ces promesses de talent, l'appui de son instruction officielle, fait plus tard pour eux! Le budget des Beaux-Arts répond éloquemment par l'insuffisance évidente du crédit effecté aux achats de commandes aux artistes vivants. Encore une fois, nous ne voulons point considérer si la protection officielle est un bien ou un mal pour les artistes, et si l'art peut recevoir une bonne impulsion de cette unique protection. Nous avons à constater que dans les conditions actuelles elle est nécessaire. Et c'est à un examen attentif des diverses institutions, fondations, tentatives artistiques, que soutient ou encourage l'Etat, que nous avons consacré cette étude.

Elle nous permettra d'arriver à cette conclusion que les sacrifices que s'impose l'Etat ne demeurent pas vains et qu'ils permettent à l'Art français de tenir une bonne place dans le monde. En outre, au cours de ces considérations esthétiques, nous avons essayé d'indiquer

avec plus de précision quel paraît être l'avenir de cet Art français et vers quelles réalisations il tend. Nous avons dit que l'avenir de l'art à l'heure actuelle semble être dans le développement, de plus en plus considérable, de l'art intime sous forme d'art appliqué ou d'art industriel. Mais ici encore nous nous trouvons en présence d'une situation paradoxale des artistes par rapport aux exigences de la vie sociale, paradoxe dû évidemment en grande partie à la difficulté qu'ils éprouvent à s'adapter, au sortir de l'école, à des exigences auxquelles ne les préparent ni les ambitions naturelles ni l'éducation artistique qu'ils reçoivent et qu'il importe de réformer au plus vite.

La production en art appliqué ne doit pas le plus souvent s'effectuer directement du créateur au consommateur, mais bien en passant par l'intermédiaire des industriels fabricants : elle risque ainsi le plus souvent de rester anonyme. On comprend qu'avec la conception que nous avons et que les artistes ont de leur destination, il soit pénible à un homme auquel la notoriété apparaît comme la seule récompense digne d'envie, de dépenser son temps, son effort et son talent en des recherches qui ne lui vaudront que la satisfaction assez désintéressée d'avoir produit une œuvre capable de réjouir le regard des hommes de goût.

Aussi voyons-nous le grand mouvement qui porte aujourd'hui l'attention vers un renouveau

des arts décoratifs, hésiter encore et se perdre en des tâtonnements individuels, en des tentatives souvent intéressantes, mais qui perdent de leur influence vivifiante à n'être pas coordonnées, et qui ne sont pas près encore, malgré le talent dépensé et des efforts dignes d'encouragement, de nous donner enfin le style qui nous manque, et qui devrait être une émanation dernière de nos mœurs et de nos grandes traditions esthétiques.

C'est que, si à la vérité il est impossible de créer un style de toutes pièces, s'il est tout aussi impossible de décréter une formule d'art qu'une expression du langage, parce que l'art d'une époque est un reflet de la mentalité de cette époque, une résultante, une synthèse d'autant plus expressive que ses éléments auront été plus vigoureusement coordonnés, il est du moins fort possible de préparer les esprits dans des directions telles que les efforts individuels ne se contrarient pas mutuellement.

L'art dramatique subit une évolution semblable et, si l'expression est permise, doit tendre de plus en plus à se « démocratiser. » Sans doute le théâtre classique du dix-septième et du dix-huitième siècle, le théâtre romantique et le théâtre bourgeois du dix-neuvième contiennent des vérités générales et une philosophie humanitaire dont tous les siècles et tous les peuples peuvent faire leur profit. Mais à part quelques essais de thèses sociales, surtout vers la fin du dix-neu-

vième siècle, on peut dire que le peuple de France, moins favorisé sous ce rapport que le peuple Grec, attend encore à l'heure actuelle son théâtre national et social que rêvait Michelet.

Ce sera l'honneur d'auteurs étrangers comme Ibsen, Hauptmann, Björnson d'avoir ouvert la voie à des écrivains français comme François de Curel, Mirbeau, Ancey, Brieux, Jean Jullien, Romain Rolland, etc... vers une littérature dramatique écrite non plus pour le plaisir d'une caste, mais pour l'éducation nationale d'un peuple. La France a ses légendes et son histoire qui susciteront au vingtième siècle l'éclosion définitive d'un théâtre vraiment populaire, tout imprégné de vérité et d'esprit démocratique, comme votre race elle-même. Et il faut espérer que l'État saura donner à ce théâtre lyrique et dramatique un local digne du peuple, et des interprètes qui soient à la hauteur de leur mission.

Cet art dramatique et lyrique sera d'ailleurs, comme l'art proprement dit, largement décentralisateur. Il continuera les remarquables essais de M. Pottecher à Bussang, de MM. Le Braz et Le Goffic en Bretagne, de M. Pierre Corneille en Poitou, de M. Guy Ropartz en Lorraine. Il restituera, comme l'art décoratif, aux provinces l'autonomie de sentiment et d'expression que réclament un sol, un ciel, des mœurs et des habitants particuliers. Ainsi, par une pénétration réciproque, les diverses manifestations de l'art

français sauvegarderont et enrichiront le génie de notre race et mettront fin au déplorable malentendu qui a trop lontemps séparé les « intellectuels » de la démocratie.

Quelque modestes que soient — et nous le déplorons — les crédits accordés à l'art par l'Etat français, du moins faut-il lui rendre cette justice qu'il s'est vivement intéressé à la protection nécessaire des artistes. A défaut d'autres preuves, la discussion annuelle du budget des Beaux-Arts fournirait facilement aux purs lettrés et aux philosophes enfermés dans leur tour d'ivoire, au-dessus des contingences de la vie sociale, la preuve certaine que le Parlement sait, quand il le faut, s'affranchir des rivalités et des passions politiques pour étudier, encourager et aimer les diverses manifestations du génie français. La scission entre le monde artiste et le monde politique, que certains proclament, serait une déchéance pour tous si elle n'était heureusement une hypothèse gratuite et un préjugé contraire à l'évolution de notre race et de l'esprit de la démocratie.

L'Art, a-t-on dit, n'a pas de patrie. C'est vrai, si l'on considère l'essence même du beau et la pérennité des idées et des formes esthétiques à travers le temps et l'espace. Mais s'il est un pays, s'il est une nation où ces idées et ces formes trouvent, comme autrefois sous le ciel divin de la Grèce, leur expression la plus claire, la plus naturelle, la plus humaine et la plus généreuse,

c'est assurément le pays et la nation de France. Toute œuvre d'art étrangère a deux patries : la sienne et la France. Et ce n'est pas une faible gloire pour celle-ci, à travers ses épreuves, de garder toujours, aux yeux du monde, sur le chemin qui monte vers l'idéal, le premier rang dans la course du Flambeau.

FIN

Note de l'Éditeur. — A tous ceux qui désirent se documenter sur les différentes questions traitées au cours de cette étude, nous ne saurions trop recommander de consulter le RAPPORT *fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1902*, SERVICE DES BEAUX-ARTS, par M. Couyba. Ce rapport fut apprécié comme suit par trois maîtres-artistes : le sculpteur Rodin, le peintre Albert Besnard et l'architecte Tronchet, interrogés par un rédacteur du journal l'*Éclair*, le 23 décembre 1901.

ANNEXE

LES DEUX ENQUÊTES SUR LA CENSURE

Enquête de 1849

Cette enquête, qui fut faite par le Conseil d'Etat sous la présidence de M. Vivien, est extrêmement intéressante et très précieuse certainement pour l'étude des questions théâtrales. Trente-deux personnes furent entendues

5 directeurs de théâtres : MM. Seveste, régisseur général de la Société du Théâtre-Français; Roqueplan, directeur de l'Opéra ; Montigny, directeur du Gymnase ; Dormeuil, directeur du théâtre de la Montansier; Hostein, directeur du théâtre Historique et de la Gaîté ;

2 cosociétaires de la Comédie-française : MM. Régnier ; Provost.

1 maître de ballet : M. Coralli.

3 acteurs : MM. Arnault, de l'Ambigu ; Albert ; Bocage, directeur de l'Odéon.

1 agent des auteurs : M. Dulong.

2 anciens correspondants des théâtres : MM. Ferville, ancien directeur ; Duverger, artiste dramatique du Gymnase.

8 auteurs dramatiques : MM. Langlé ; Lockroy Bayard ; Alexandre Dumas ; Victor Hugo ; Melesville ; Scribe ; Souvestre.

4 critiques : MM. Jules Janin ; Rolle ; Merle ; Théophile Gautier.

1 ancien inspecteur des théâtres : M. Delaforest.

1 censeur : M. Florent.

Le Président de la Société des artistes dramatiques : M. Taylor.

3 compositeurs : MM. Auber ; Halévy ; Ambroise Thomas.

Voici comment se décomposent les opinions :

Pour la censure : MM. Régnier ; Provost ; Delaforest ; Merle ; Auber ; Florent ; Arnault.

Pour, mais avec des modifications très importantes : MM. Ferville ; Duverger ; Jules Janin ; Rolle ; Scribe ; Halévy ; Ambroise Thomas ; Taylor ; Hostein.

Contre la censure : MM. Dormeuil ; Montigny ; Coralli ; Théophile Gautier ; Ferdinand Langlé ; Lockroy ; Victor Hugo ; Alexandre Dumas ; Bayard, Émile Souvestre ; Bocage ; Albert Dulong ; l'assemblée générale des auteurs ; le comité des artistes dramatiques.

Ne se sont point prononcés : MM. Sevestre ; Roqueplan ; Melesville.

Au point de vue professionnel, nous trouvons :

Pour la censure : 2 censeurs (ou inspecteurs de théâtres) ; 2 secrétaires de la Comédie française ; 1 cri-

tique littéraire; 1 compositeur; 1 artiste dramatique.

Pour, avec des modifications : 2 anciens correspondants de théâtres; 2 critiques; 2 compositeurs; 1 auteur dramatique; 1 directeur de théâtre; le Président de la Société des artistes dramatiques.

Contre la censure : 6 auteurs dramatiques: 2 directeurs; 1 maître de ballet; 1 critique; 2 acteurs; 1 agent des auteurs; la Société des artistes dramatiques; la Société des auteurs dramatiques.

Remarquons tout d'abord que les intéressés, c'est-à-dire les auteurs dramatiques, sont tous contre la censure, excepté M. Scribe qui veut une censure préventive mais avec des modifications importantes.

Les compositeurs désirent la censure, tout en déclarant qu'ils n'ont rien à redouter d'elle. On pourrait leur appliquer les paroles de M. Valabrègue dans la dernière enquête :

« Si la censure ne les gêne pas, peut-être y aurait-il quelque générosité à ne pas la réclamer pour leurs confrères et à ne pas poser des barrières sur la route des hommes de demain. »

Deux censeurs ont été consultés : on se demande pourquoi? Il serait original qu'ils eussent combattu les censeurs.

Un seul directeur de théâtre s'est montré hostile à la suppression de la censure, ce qui prouve que les directeurs ne reculent pas devant la responsabilité du choix des pièces.

Enfin la Société des auteurs et celle des artistes ont très nettement formulé leurs sentiments hostiles à la censure, la première par la voix de M. Bayard, et la seconde par celle de M. Taylor, qui, personnellement, était favorable à l'examen préalable.

Des discours élevés et pleins de sens ont été pronon-

cès dans cette enquête, principalement par MM. Victor Hugo et Souvestre. Mais après délibérations des 29, 30 janvier, 5, 6, 12 et 13 février 1850, la commission, composée de MM. Vivien, Charton, Defresne, Béhic, Tranchant et Faré, se déclara, comme sa composition le faisait d'ailleurs prévoir, pour le rétablissement de la censure. Elle prépara en ce sens un projet de loi qui fut adopté sur un rapport de M. Charton, daté de mars, mais qui ne fut pas présenté.

Enquête de 1891.

Cette enquête a été faite par la Commission chargée d'examiner les propositions de loi : 1° de M. Antonin Proust sur la liberté des théâtres ; 2° de M. Le Senne, tendant à obtenir l'abolition de la censure.

Cette Commission était composée de MM. Dionys Ordinaire, president; Dujardin-Baumetz, secrétaire; Isambert (Eure-et-Loir), Martineau (Seine), Antonin Proust, Alfred Leconte (Indre), Hémon, Maujan, Dupuytrem, Guillemet, Le Roux.

Rapporteur, M. Guillemet.

Quatre personnes seulement se sont prononcées pour la censure : MM. Camille Doucet, Alexandre Dumas, Meilhac et Got.

MM. Vacquerie, Zola, Richepin, Bisson, Albin Valabrègue, Bergerat, Carré, Antoine et Georges Ancey ont demandé sa suppression.

Depuis l'enquête, M. Alexandre Dumas s'est rallié au système de la liberté temporaire.

Quant à M. Camille Doucet, il a déclaré que la commission des auteurs dramatiques était favorable à la censure; mais, avec sa grande honnêteté, il a ajouté qu'il n'apportait que l'avis de la commission et non celui

de la société, qui comprend 700 à 800 membres et qui n'avait pu être réunie et consultée.

Il semble d'ailleurs que M. Camille Doucet se soit appliqué, dans sa déposition, à prouver l'inutilité de la censure, car il raconte d'une façon charmante ses erreurs et il la montre, sous le second Empire, supprimant souvent des passages inoffensifs, laissant passer d'autres fois des phrases qui amenaient au théâtre un vacarme effroyable.

M. Got est pour la censure ; mais, depuis l'enquête, nous avons l'avis de M. Coquelin, qui est contre.

M. Got plaide d'ailleurs aussi l'inutilité des censeurs, quand il raconte avec tant d'esprit la façon dont s'y prennent les auteurs pour sauver leurs pièces, lorsqu'il nous montre la censure *quærens quem devoret*, dévorant d'ailleurs en conscience quelques morceaux sacrifiés par les auteurs pour ne pas être dévorés tout entiers.

La déposition de M. Antoine a de la valeur, parce que, n'étant pas soumis à l'inspection, le Théâtre-Libre a, en quelque sorte, commencé l'essai que nous proposons.

« Il y a là, a dit M. Antoine, un essai très caractéristique de la liberté théâtrale, d'autant plus caractéristique que les jeunes gens dont je parlais en commençant se sont souvent laissés aller, dans l'effervescence des premiers débuts, à des intransigeances d'artistes sincères, jeunes et violents. Quelquefois une partie de notre public a résisté. Il y a même eu des batailles dans la salle ; je pourrais rappeler à l'appui l'incident des *Chapons*, où toute une salle a protesté avec violence et tapage ; mais en somme je ne crois pas que nous ayions révolté le sentiment public. En somme, il n'y a pas eu de scandale proprement dit et toutes ces manifestations n'ont pas quitté le terrain purement artiste et littéraire ».

« Les jeunes auteurs dramatiques dont nous avons joué les œuvres disent : « Nos camarades du journal et du livre sont libres, nous demandons à être libres comme eux ».

En somme, il résulte des enquêtes de 1849 et de 1891 et du coup d'œil que nous avons jeté sur l'histoire de la censure, qu'on chercherait en vain une institution ayant navigué à travers les siècles au milieu de plus d'incertitudes et de contradictions. Il est à penser que la faute en est inhérente à le censure elle-même, puisque, à aucune époque, il ne s'est rencontré de législation censoriale satisfaisante, puisque jamais on n'a pu mettre la main sur un principe de direction fixe, puisque chaque génération défaisait l'œuvre de ses prédécesseurs en attendant que la génération suivante vînt défaire la sienne.

A PROPOS DU RAPPORT DE M. COUYBA
L'OPINION DE MM. RODIN, BESNARD ET TRONCHET

CHEZ M. RODIN

— La généreuse entreprise de M. Couyba, nous dit l'auteur si discuté du monument de Balzac, me surprend autant qu'elle me séduit.

Elle me surprend, parce que c'est une rude tâche que de vouloir s'attaquer de front à cette citadelle fortifiée, hérissée de défenses meurtrières et gardée par les sacro-saints pontifes de la tradition. Elle me surprend, parce que nul jusqu'ici n'avait osé, avec un tel détachement de sa tranquillité et de son repos, fixer un œil inquisiteur sur le cérémonial restreint de l'art officiel, et jeter avec une

telle hardiesse des flots de lumière dans les ténèbres voulues où pompeusement officient les mages aux gestes nobles.

Que M. Couyba prenne garde ! Il entame aujourd'hui une lutte inégale. Ces mages dont il dénonce la coupable inertie et la néfaste influence sont dangereux, parce qu'ils sont les maîtres et parce qu'ils tiennent à rester les maîtres. C'est toute une coalition d'intérêts qui, peu à peu, s'est formée, d'où l'art est systématiquement exclu, pour la bonne raison que l'art est incompatible avec ses intérêts.

Intérêts complexes ! De l'élève des Beaux-Arts au professeur officiel, de ce dernier à la direction des Beaux-Arts, en passant par l'Institut, il s'entretient une atmosphère de mutuel espoir et de tacites complaisances qui rend plus inexpugnable encore la citadelle et plus âpres ses défenseurs.

Voilà pourquoi l'audace de M. Couyba me semble si étrange qu'avant d'avoir lu son rapport je n'y voulais pas croire, et qu'après l'avoir lu, je tremble, pour son auteur, des colères amoncelées contre lui.

Je tremble pour M. Couyba et cependant je l'approuve ; et cependant je vais plus loin que lui dans mes vœux de réformes.

Ce n'est pas seulement l'enseignement officiel qu'il faudrait transformer, qu'il faudrait remanier ou refondre, pour le rendre plus harmonique à notre époque, c'est l'esprit même de cet enseignement qu'il faudrait radicalement détruire et faire à jamais disparaître, parce qu'il est la négation de l'art.

Peuvent-ils faire de l'art ces malheureux jeunes gens parqués dans les ateliers de l'Ecole, ces infortunés et inconscients élèves qu'un maître patenté vient visiter par aventure, quand lui en laissent le temps et ses tra-

vaux personnels et les nécessités d'une vie aussi agitée qu'officielle ? Peuvent-ils vraiment penser par eux-mêmes, ces néophytes qui, d'année en année, hypnotisés par l'espoir d'une sanction officielle : prix, médaille ou concours, dirigent tout l'effort de leur cerveau vers ce prix, cette médaille ou ce concours ?

Par quoi, me dira-t-on, remplacerez-vous ces écoles ? que mettrez-vous à la place de cet enseignement officiel dont vous niez la portée et que vous accusez d'imposture ?

Par quoi ? Mais tout simplement parce qu'il y a cent ans on a malheureusement détruit de fond en comble, par les maîtrises, par les corporations de métiers, par l'enseignement naturel de cet art qui sortait du peuple et en tenait son grand accent humain.

L'apprenti, le compagnon, le maître, réunis dans une même pensée, consacrant à leur tâche toute une vie de labeur et d'efforts, voilà les artisans de l'art vrai ; le maître travaillant devant ses élèves, leur démontrant comme jadis les secrets du métier, exemple constant à suivre, à imiter, à surpasser. Une perpétuelle communion de pensées, un échange ininterrompu de sensations, une confiance solide, et la foi dans un commun idéal, voilà la vraie façon pour des hommes de faire des hommes et non pas des pantins.

— Et l'Ecole de Rome ? Et l'antique ?

— C'est la grande question et le sujet des éternelles disputes !

Loin de moi la pensée de nier les chefs-d'œuvre de l'antique ! Mais, cette beauté-là, on ne la comprend pas à vingt ans : elle ennuie, parce qu'elle est trop haute, et on ne la comprend bien que plus tard.

Et puis enfin, Rome et ses chefs-d'œuvre sont battus et rebattus depuis des siècles. Nos jeunes gens ne voient

plus ni Rome, ni l'Italie, avec des yeux neufs, et ils sont condamnés par la force des choses à faire du déjà vu. Que ne leur donne-t-on à fouiller un terrain inexploré, un immense champ d'expériences pour ainsi dire ignoré, méconnu, et que ne remplace-t-on la plus grande partie de ce séjour à Rome par des voyages à travers ce terrain merveilleux d'études et d'enseignement, qui s'appelle tout bonnement la France ! Mais oui ! la France, qui a pour elle cet incomparable art gothique, non plus académique, mais humain. Cet art gothique, né de la foi, traité partout en Allemagne, en Angleterre, mais jamais et nulle part ailleurs qu'en France avec le même génie, le même goût, la même grâce.

Foin des héros et des dieux de l'Olympe suranné, c'est ici la *nature* qui parle d'elle-même par sa manifestation la plus complète et la plus sincère, par sa création la plus divine et la plus belle, par l'humanité. Car chaque être et chaque minute de chaque être, c'est de l'art !

— Mais, c'est une révolution, mon cher maître, que vous m'exposez là.

— Peut-être, et je crains bien de n'y assister jamais. Il faudrait plus qu'un ministre pour en décréter l'expérience et plus d'un rapport comme celui de M. Couyba pour en hâter la venue.

Car, voyez-vous, dans mon système, il n'y aurait plus ni prix, ni médailles, ni concours ; ce serait plutôt le règne de la conscience dans l'art et de la sincérité, et cette conscience et cette sincérité, l'amour du galon nous les interdit à jamais !

L'OPINION DE M. ALBERT BESNARD

M. Albert Besnard, le peintre à qui l'on pourrait appliquer ce jugement porté par Baudelaire sur Dela-

croix : « Lui, aimait tout, savait tout peindre », a bien voulu nous formuler, ainsi qu'il suit, son opinion :

— Mes idées sur l'Ecole des Beaux-Arts, les voici :

L'Ecole n'a pas d'enseignement, à proprement parler ; et je me demande si, dans le désarroi des idées modernes, on trouverait des jeunes gens pour subir un enseignement véritable.

Il faut dire aussi qu'il n'y a pas d'élèves, parce qu'il n'y a plus de maîtres au véritable sens du mot.

Telle qu'elle est cependant, l'Ecole, à défaut d'enseignement, offre des facilités d'étude précieuse à la jeunesse travailleuse et peu fortunée. Notre démocratie se doit de la conserver en éliminant ce qui en constitue le mauvais esprit, à savoir :

Les concours qui abîment le cerveau des jeunes gens et gâchent leurs facultés en les portant à travailler dans le but de plaire à des maîtres dont ils espèrent des récompenses, bien plus qu'ils n'en goûtent les enseignements. Supprimons les concours et d'un coup nous éloignons de l'Ecole une foule de médiocres qui ne recherchent de l'art que les consécrations. Prétendre que la jeunesse est obsédée par l'étude de l'antique, n'est malheureusement pas assez juste. Si j'ai un regret à exprimer, c'est qu'au contraire l'étude de la nature et de l'antique, qui en est la plus haute et la plus divine traduction, ne remplisse pas toutes les heures de la vie d'un jeune artiste.

Je me préoccupe peu de la question du plein air. Un artiste arrivé à la maîtrise, quelles que soient ses études premières, peindra également bien l'atmosphère du dehors que celle de l'atelier.

Il n'y a pas de peinture de plein air : il y a les lumières, les ombres et les reflets ; il y a ce que chaque peintre comprendra, l'effet, la forme et l'expression.

C'est toute la peinture.

La composition ne s'enseigne pas. L'image et la signification des drames, des mirages de la nature repose au fond du cœur et du cerveau de tout artiste digne de ce nom. Que l'Ecole cesse de s'occuper de ce qui touche à cet intime tréfonds de l'art, et se contente de laisser paisiblement acquérir les techniques à cette jeunesse nombreuse qui se confie à elle.

Puis, que notre beau palais de Rome devienne un lieu de repos et de contemplation à ceux d'entre les jeunes artistes qui auront témoigné de la hauteur de leurs aspirations, et cela sans concours.

Il serait à désirer qu'on les laissât s'imprégner en paix de l'atmosphère des grandes époques d'art, sans leur demander aucun envoi, qu'on leur facilitât les voyages, et, en ce qui touche aux sculpteurs et aux architectes, des séjours dans nos provinces françaises, semées de si beaux édifices et de sculptures d'une beauté si rare et si somptueuse.

J'émets le vœu que nos gouvernants améliorent et ne changent pas ; le progrès est à ce prix. Tout changement fructueux doit venir des foules, et c'est à nous de nous agglomérer en corporations, sans nous préoccuper des sanctions officielles. Le progrès ne se décrète pas.

CHEZ M. GUILLAUME TRONCHET

Le jeune architecte du palais des Forêts, qui fut si remarqué à la défunte Exposition, n'a point passé par l'Ecole de Rome. Second prix de Rome, il a voyagé à travers toute l'Europe, étudiant en France, en Italie, en Espagne, en Angleterre, en Autriche, les plus beaux spécimens de l'architecture antique et moderne.

— Il y a trop peu de temps, nous dit-il, que j'ai quitté

l'Ecole des Beaux-Arts, pour que je me permette d'en critiquer ou l'esprit ou les méthodes d'enseignement, et les maîtres qui m'ont instruit ont trop droit à ma reconnaissance pour que j'aie la pensée de leur nuire.

Cependant, avec M. Couyba, je pense que cet enseignement de l'Ecole s'inspire encore trop des anciennes formules et n'envisage point assez le côté vrai de notre art, l'architecture, je veux dire le côté pratique.

Il faut certes de la théorie et là-dessus je déclare que l'instruction reçue à l'Ecole est parfaite. Mais ne pourrait-on pas, ce qu'on ne fait jamais, donner pour ainsi dire des « leçons de choses » aux jeunes architectes, soit en les poussant davantage à « faire la place », c'est-à-dire à travailler dans les ateliers du dehors, soit en les conduisant sur des chantiers; et n'aurait-on pas pu, par exemple, profiter des innombrables constructions auxquelles a donné lieu l'Exposition pour leur mettre sous les yeux la démonstration appliquée des théories ? En un mot, pourquoi laisser si longtemps les élèves de l'Ecole dans le bleu du rêve, pourquoi ne pas les conduire un peu dans le plâtre de la réalité.

Avant de sortir de l'Ecole, nous connaissons par le menu, et pour les avoir étudiés à fond, les principaux monuments d'architecture de l'antiquité. A quoi sert-il, par conséquent, d'aller à Rome pendant quatre ans pour uniquement y laver de façon parfaite, j'en conviens, des *moulures* de colonnes ou des entablements archiconnus, surtout quand ces lavis sont exécutés sur des photographies?

Je suis avec M. Couyba, quand il réclame les bourses de voyage, et je vais plus loin que lui en demandant que ces bourses de voyage soient accordées pour tous les pays du monde, pour les Etats-Unis surtout. Sans être fanatique de modern-style, j'estime que les Américains

comprennent mieux que nous le confort d'une habitation moderne et que nous avons beaucoup à apprendre de leur exemple. Nous n'aurons pas toujours, que diable, à construire des temples ou des palais italiens. Prenons donc aux autres ce qui peut en être pris, et pour le reste, loin de nous asservir à un style, puisons aux sources mêmes de notre art national, nous y trouverons de quoi faire à la fois beau, grand et pratique.

TABLE DES MATIÈRES

ÉMILE COLIN, IMPRIMERIE DE LAGNY (S.-&-M.)

2426 — Paris. — Imp. Hemmerlé et Cie.

